جمهورية مصر العربية
وزارة التعليم العالي
المعهد العالي للتربية الفنية

دراسة لون من النجارة الشعبية في بصمات الطباعة الخشبية خلال القرن التاسع عشر وأثرها في ميدان التربية الفنية

تحت إشراف الأستاذ سعد سعد الخادم

مقدمة من
منير مصطفى درويش مسعود
أستاذ مساعد بالمعهد العالي للتربية الفنية

للحصول على درجة الماجستير
في التربية الفنية

سبتمبر ١٩٧١

بسم الله الرحمن الرحيم

الموافقة واعتماد لجنة الممتحنين

: : :

رسالة مقدمة من السيد / منير مصطفى درويش مسعود الأستاذ المساعد بالمعهد العالي للتربية الفنية وعنوانها :

"دراسة لون من النجارة الشعبية في مصممات الطباعة الخشبية خلال القرن التاسع عشر، وأثرها في ميدان التربية الفنية" .

تحت اشراف الأستاذ / سعد سعد الخادم أستاذ ورئيس قسم التصميم والأشغال بالمعهد العالي للتربية الفنية .

اللجنة

الاسم	التوقيع
الأستاذ / سعد سعد الخادم	. .
الأستاذ / الدكتور حسن الباشا	. . . .
الأستاذ / محمود حمدى زكى	. . . .

التاريخ : ٩/ ١٠/ ١٩٧١

شكر وتقدير

::::

هـذه الرسالة ثمرة تعاون خلاق وتوجيه مشرف من أستاذى / سعد سعد الخادم • أستاذ ورئيس قسم التصميم والأشغال بالمعهد العالى للتربية الفنية ، الذى علمنا كيف يكون البحث العلمى الجاد ، وخاصة فى مجالى الفنون والتربية • لقد بذل معى جهدا فائقا مخلصا ، حتى جاءت الرسالة فى هذه الصورة تضيف الجديد الى حرفة من تراثنا الشعبى لم تعطها الكثير من المراجع والكتب العلمية حقها من البحث والدراسة •

وأنى أشكر سيادته على هذا التوجيه الكريم وتلك الرعاية الصادقة •

وإلى من ساعدتنى بكل الوسائل ••• الى من هيأت لى فرصة البحث والاطلاع الى من حملت عنى الكثير من الأعباء ••• الى زوجتى كل شكر وعرفان بالجميل •

أخص بالشكر جميع المعاصرين من أرباب حرفة الطباعة بالبصمات الخشبية الذين أعطونى خبرتهم بأمانة واخلاص ، وكانوا خير معين لى فى توضيح الكثير من خفايا هذه الحرفة •

ويسرنى أن أشكر الزميل الأستاذ عبد السلام الخميسى لمراجعته لغة الرسالة وأسلوبها •

ولا يفوتنى أن أشيد بجهد كل من عاونونى فى تصوير ونسخ وطبع محتويات هذه الرسالة • لهم جزيل شكرى وتقديرى •

محتويـــات الرسالـــــة

صفحة

صفحة

الباب الرابع : التوصيف

ملاحق :

() فهـــرس الصور ()

رقم : صفحة :

رقم :　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　صفحة :

صفحة :

* * * *

مراجع الرسالة

أولا : الصحف والمجلات والابحاث المنشورة :

(١) المجلة الزراعية عدد مايو ١٩٦١، أحمد اسماعيل عبدالرؤوف ، مقال بعنوان " أشجار الصنوبر " .

(٢) المجلة الزراعية عدد أكتوبر ١٩٦٥، محمد السعيد امام ، مقال بعنوان الاشجار الخشبية البلدية .

(٣) المجلة الزراعية عدد مارس ١٩٦٧ ، محمد السعيد امام ، مقال بعنوان التشجير على جسور الترع والمصارف .

(٤) المجلة الزراعية عدد مايو ١٩٦٨ ، على الروبى ، مقال بعنوان " الحدائق من عهد مينا ، الأسرة الاولى الى الاشتراكية .

(٥) مجلة المجلة العدد ١٤٩ ، أندريه ريمون ، ترجمة زهير أحمد الشايب مقال بعنوان " جغرافية الاحياء الاستقراطية بالقاهرة فى أواخر القرن الثامن عشر .

(٦) الوقائع المصرية ، العدد الصادر فى ١٦ ربيع الثانى ١٢٤٥ هـ (١٥ أكتوبر ١٨٢٩ م) .

(٧) كتاب الشعب ، المختار من الجبرتى ، " اختيار محمد تنديل البقلى " مطابع الشعب ١٩٥٩ م

(٨) مجلة سكوب عدد يوليو ١٩٤٨ .

ثانيا : الابحاث المنشورة :

(٩) بحث قدم فى الندوة الدولية لتاريخ القاهرة بمناسبة العيد الالفى للقاهرة فى ٢٧/٣/١٩٦٩ ، د. سعاد ماهر ، " أثر الفنون التشكيلية الوطنية القديمة على فن القاهرة فى العصر الفاطمى " ، فندق عمر الخيام القاهرة الزمالك .

(١٠) مشاكل الغابات والتشجير واقتصاديات الاخشاب فى مصر " بحث منشور عن رسالة للحصول على درجة الماجستير " محمد السعيد امام ، جامعة فرايبورج المانيا الغربية ١٩٦٠ .

ثالثا : المراجع العربية :

(١١) ابراهيم (شحاته عيسى) " القاهرة " دار الهلال ، الألف كتاب ، وزارة التربية والتعليم ، اشراف الثقافة العامة " بدون تاريخ " .

(١٢) ابن اياس: " بدائع الزهور فى وقائع الدهور" ، بولاق ثلاث أجزاء سنة ١٣١١

(١٣) أطلس الحملة الفرنسية " وصف مصر ، جزء ١ ، الجمعية الجغرافية بالقاهرة من ١٨٠٥ حتى ١٨٢٨ .

(١٤) البستانى " دائرة المعارف الاسلامية " القاهرة ، مطبعة الهلال ١١ جزء سنة ١٩٠٠ .

(١٥) البسيونى (د. محمود يوسف) اتجاهات فى التربية الفنية " دار المعارف القاهرة ١٩٥٧ .

(١٦) البسيونى (د . محمود يوسف) " الثقافة الفنية والتربية " دار المعارف المعارف القاهرة ١٩٦٥.

(١٧) الجباخنجى (محمد صدقى) " الفن والقومية العربية ، المكتبة الثقافية الثقافية العدد ٩٨ ديسمبر ١٩٦٣.

(١٨) الحتة (أحمد احمد)" تاريخ الزراعة المصرية فى عهد محمد على" القاهرة القاهرة ١٩٥٠.

(١٩) الحتة (أحمد أحمد)" تاريخ مصر الاقتصادى فى القرن التاسع عشر عشرة مكتبة النهضة ١٩٥٧

(٢٠) الحديدى (محمود) متحف الكريدليه (دليل موجز) مطبوعات متحف متحف الفن الاسلامى ١٩٦٢

(٢١) الخادم (سعد سعد) تصويرنا الشعبى خلال العصور المكتبة الثقافية الثقافية العدد ٩٥ اكتوبر ١٩٦٣.

(٢٢) الرافعى (عبدالرحمن) " تاريخ الحركة القومية " ، مكتبة النهضة ١٩٣٠

(٢٣) الرافعى (عبدالرحمن)" عصر محمد على " م . النهضة جزءان ١٩٣٢

(٢٤) الرشيدى (زكى) ، محمد على محمد ، محمد شمس الدين ، محمد توفيق جاد ، د . كامل اسماعيل : " تطور الصناعات فى مصر ، مصر القديمة الجزء الأول ١٩٥٦.

(٢٥) الرفاعى (حسين على) " الصناعة فى مصر " ، مطبعة مصر ، القاهرة ١٩٣٥

(٢٦) المشق (أبو الفتوح)" الحوليات الاثرية السورية " ، ١٩٦٣. (اعادة انشاء القاعة الاثرية الشامية) المجلد الثالث عشر ، دوريات الجمعية الجغرافية .

(٢٧) الغافقى (أبو جعفر) " حشائش الطب " ، نسخة مصورة من المخطوطة المخطوطة بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة تاريخ المخطوطة ١٥٨٢م .

(٢٨) المقريزى (تقى الدين احمد بن على)" المواعظ والاعتبار فى ذكر الخطط والاثار" اربعة أجزاء ١٣٥٨ — ١٤٤١.

(٢٩) المناهج المعدلة للمرحلة الاعدادية العامة ،وزارة التربية والتعليم ، القاهرة الهيئة العامة لشئون المطابع الاميرية ١٩٦٤ .

(٣٠) المنجد في اللغة والادب والعلوم ، المطبعة الكاثوليكية ،بيروت١٩٥٦

(٣١) المهندس (فؤاد فرج) " القاهرة ٣" المدن المصرية وتطوراتها مع العصور ،المجلد الخامس ، دار المعارف ١٩٤٦ .

(٣٢) الأسعد بن مماتى : " قوانين الدواوين " مكتبة المتحف الزراعى مطبعة مصر جمعه وحققه عزيز سوريال ١٩٤٣ .

(٣٣) امام (محمد السعيد) " الاشجار الخشبية " ، مكتبة النهضة ١٩٦٠

(٣٤) تيمور (احمد باشا) " الموسوعة التيمورية من كنوز العرب في اللغة والفن والأدب " لجنة نشر المؤلفات التيمورية القاهرة ١٩٦١ .

(٣٥) جريفان أفاجار ، ترجمة فؤاد فرج ، " أحوال الاراضى المقدسة " دار المعارف ١٩٤٦ .

(٣٦) حسن (د . زكى محمد) "فنون الاسلام " ، مكتبة النهضة ، الطبعة الاولى سنة١٩٤٨ .

(٣٧) حسن (د . زكى محمد) الفن الاسلامى من الفتح العربى حتى نهاية العصر الطولونى مكتبة النهضة ١٩٤٨ .

(٣٨) ديوى (جون) ترجمة متى عقراوى ، زكريا ميخائيل ، " الديموقراطية والتربية " مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، الطبعة الثانية ١٩٥٤ م

(٣٩) روسو (جان جاك) " اميل " ترجمة نظمى لوقا " ، لوقا دار المعاف ١٩٥٧ م

(٤٠) زكى (د . لطفى محمد) "مكانة الفن في التربية" دار المعارف ١٩٦١

(٤١) سرحان (د . الدمرداش) ،د . منير كامل ، المناهج مطابع الهلال القاهرة ١٩٦٦ .

(٤٢) شكرى (محمد فؤاد) عبد المقصود العنانى ، سيد محمد خليل : " بناء دولة محمد على " مكتبة النهضة ١٩٤٨ .

(٤٣) طوسون (الأمير عمر) " البعثات العلمية فى عهد محمد علـــى " ثم فى عهد عباس الأول وسعيد ، مطبعة صلاح الدين بالاسكندرية ١٣٥٣ ـ ١٩٣٤ ٠

(٤٤) عابـد (عبد القادر) وفتحى السباعى : " الحفر بالمدارس الصناعيـة " وزارة التربية والتعليم ١٩٦٣ ٠

(٤٥) عبد الكريم (احمد عزت) " تاريخ التعليم فى عصر محمد علــى " مكتبة النهضة ١٩٣٨ ٠

(٤٦) فخر الديـن (محمد الرازى) ابن العلامة ضياء الدين عمر : " مفاتيـح الغيب " ، التفسير الكبير ، الجزء الخامس ١٢٨٩ هـ ٠

(٤٧) كلوت ٠ أ ٠ ب ٠ " لمحة عامة الى مصر " ترجمة محمد مسعود ، مطبعة دار الكتب القاهرة ١٩٣١ م ٠

(٤٨) مجموعة المناظر الفوتوغرافية " حفريات الفسطاط " ، دار الاثــار العربيـة ، مطبعة دار الكتب بالقاهرة الطبعة الاولى ١٩٢٨ م ٠

(٤٩) مرجريت تروبـل " الفـن الزخرفى فى افريقيا ، ترجمة مجدى فريد مراجعـة صلاح طاهر النهضة ١٩٦٩ ٠

(٥٠) مرزوق (د ٠ محمد عبد العزيز) الفـن الاسلامى فى العصر الايوبــى ، المكتبـة الثقافيـة ، عدد ٨٠ مارس ١٩٦٣ ٠

(٥١) يوسـف (أحمد أحمد) ، محمد عزت مصطفى : " خلاصة تاريـخ الطـرز الزخرفيـة والفنون الجميلـة النهضـة ١٩٤١ ٠

رابعـا : المراجـع الأجنبيـة :

52- Amici, F., "L'Egypte Ancienne et Modern". Alexandrie Penasson: 1884.

53- Arberry, A., "The Contribution to Islam". The Legacy of Egypt, ed. London: Oxford University Press, 1942.

54- Bahgat, A., "Les Forète en Egypte et leur Administration au Moyen Age". Le Caire: 1901.

55- Bertholon, "Totauages des Indigenes du Nord de L'Afrique". Paris: 1904.

56- Carre, J., "Voyageurs". (Le Caire Imprimerie de L'Institut D'Archeologie Orientale), 1931.

57- Dagabert, D. Ranes and Harry, G. Schirickel (eds.), "Encyclopedia of Arts". New York: Philosophical Library, Inc., 1964.

58- Davenport, M., "The Book of Customs". New York: Crown Publishers, 3rd. printing, V. 1, 1948.

59- Edward, L. Mattil, "Meaning in Crafts". (Englewood Cliffs, N.J. Prentice-Hall Inc.), 1965.

60- Edward, W. Lane, "The Manners and Customs of Modern Egyptians". London: 1860.

61- Etzrt, L., "Coptic Cloths". (Bankfield Museum Note-Tlalifax), 1914.

62- Focillon, Henri, "Art d'Occident". (Le Mayen Age Roman et Gothique), Paris: 1947.

63- Gaulmar, J., "Note sur Les Toiles Imprimées de Hama". Bulletin d'etudes orientales, Damas: To. 7 & 8, 1937.

64- Herz, M., "Catalogue Sommaire". (La Musée Nationale de L'art Arabe), 1895.

65- Jequier, G., "Histoire de la Civilisation Egyptienne". Paris: 1913.

66- Kendrick, "Catalogue of Textiles from Buoying Grounds in Egypt". London: 1920.

67- Knecht, E. and Forthergill, J., "The Principles and Practice of Textiles Printing". London: Charls G. and Company, 1935.

68- Lamm, C., "Fatimed Wood Work". (C. bult. Inst. Egypt, T.18), 1935, 1936.

69- Lane-Poole, S., "Art of Saracens in Egypt". London: Printed by: J.S. Virtue & Co., City Road, 1886.

70- Lowenfeld, (Victor), "Creative and Mental Growth". New York: MacMillan Co., 1952.

71- Marcel, J., "Egypte Moderne". Paris: 1848.

72- Manuel, (Barker), "A Foundation for Art Education". New York: (Ronald Press Co., 1955).

73- Montet, E., "Everyday Life in Egypt in the Days of Ramesses the Great". London: 1959.

74- Pauty, E., "Les Bois Sculptès Jusque A L'Epoque Ayyoubide". (Catalogue Generale de Musée Arabe du Caire), 1931.

75- Petrie, W.M.F., "Tools and Weapons". (London University Collage), 1917.

76- Rhoné, A., "Resumé Chronologique de L'histoire d'Egypt". Paris: Leroux, 1872.

77- Rifaud, C.J.J., "Voyage en Egypt et Nubie depuis 1805 Jusque'en 1828". (Geographical Society of Egypt).

78- Seonaid, M. Robertson, "Creative Crafts in Education". London: (Routleadge and Kegan Paul Ltd.), 1967.

79- Soliman, Abdel Razek M. Soliman, "A History of the Development of Metal Craft and Jewelry Making in Egypt". Unpublished Ph.D. Dissertation, New York University, 1970.

80- Spleers, L., "Le Mobilier de Asie Anterieure Ancienne". Paris: (Jules de Meester & Fils, Editeurs, Wattoren), 1921.

81- Sternberg, Harry, "Woodcut", New York: (Pitman Publishing Corporation, 20 East 46 Street), 1962.

82- Thomas, E.S., "Catalogue of the Ethnographical Museum". (The Geographical Society of Egypt), 1924.

83- U.S. Department of Health, Education and Welfare. Office of Education Bureau of Research. "The Role of the Crafts in Education". Final Report Project No. V-013. Buffalo, New York: State University College Press, 1969.

84- Weill, D., "Les Bois A Epigraphes Jusque A L'Epoque Mamlouke". (Catalogue Génèrqle du Musée Arabe du Caire), 1931.

85- Wiel, G.M., "Album du Musée Arabe du Caire", 1909.

86- William, C. Hayes, "The Scepter of Egypt". Part I, (Cambridge: Harvard University Press), 1959.

تعريف بالمفاهيم والمصطلحات التي تعرض لها البحث

أ ص : عكس اتجاه الياف الخشب

أطباق نجمية : تقسيمات هندسية تكون في مجموعها شبه دائرة تقارب من حيث الشكل " الطبق " وتكون أشكال النجوم .

أفريـز : شريط أو جزء غائر عند حرف الخشب

بصم : بمعنى استخدم الخاتم او البصمة لنقل شكل الرسم المحفور على الخاتم، على الورق أو القماش وقد أيد هذا القول ما جاء بأحد المراجع الذى يقول (... بصم :بصما القماش : رسم عليه البصمة أى العلامة وهو من كلام العامة ...)[(١)].

البصمة الخشبية : يقصد بها في هذه الرسالة ، القالب الخشبي ، الذى يستخدم كخاتم أو كليشة ، لزخرفة الاقمشة أو الاوراق بتكرارات زخرفية مطبوعة .

المبصومات : يقصد بها ، قطع الاقمشة المبصومة يدويا بالبصمات .

ترصيع : تغطية سطح الخشب بقطع صغيرة من الابنوس أو السن أو الصدف أو أى نوع ثمين من الاخشاب ، بحيث لا يظهر أى شئ من السطح الأصلى للخشب ...) (٢)

---

(١) المنجد في اللغة والآداب والعلوم ـ المطبعة الكاثوليكية ببيروت ١٩٥٦ ص٤٠١

(٢) زكى الرشيدى وآخرون "ـ تطور الصناعات في مصر " ص١٩٦ " النهضة ١٩٥٦

تطعيم : التطعيم هو أسلوب لزخرفة الاخشاب وتجميلها بحيث تحفر فيها رسومات معينة ، ثم يملأ مكان ذلك الحفر الغائر ، بقطع من خامات التطعيم .

جامة : عبارة عن دائرة أو شبه دائرة بها عناصر زخرفية وتتوسط مساحة ما .

حشوة : الحشوة الخشبية يقصد بها قطعة من الخشب كبيرة أو صغيرة على حد سواء . ويحيط بها اطار ، وقد تكون الحشوة مربعة او مستطيلة او مسدسة او مثمنة ، أو تتخذ اى شكل من الاشكال الهندسية المجردة .

سدا : فى اتجاه الياف الخشب أو موازيا له .

عمق : الحفر الغائر العميق

مربوعة : قطعة خشب بأى مقاس يكون قطاعها مربع الشكل .

مشربية : يرجع هذا الاسم الى النوافذ والدرابا فى العمارة الاسلامية ، وقد عملت بقصد حجب رؤية من بداخل الدار ، وقد كان من المعتاد أن تكيف فتحات الخرط فى هذه المشربيات بحيث تسمح بنفاذ الهواء من خلالها لتهوية " القلل " الموضوعة خلفها ،وكان يطلق لفظ شرابية على تلك البروزات فى واجهة النافذة الخرط التى توضع فيها القلل للشرب .

هذا فضلا عما سوف نورده فى سياق الرسالة من تعريف بالمفاهيم فى مواضعها وكلما لزم الأمر .

: : : :

" المقدمـــــة "

يشمل هذا البحث توصيفا لنحو خمسين بصمة من بصمات الطباعة الخشبية يرجح أن تكون من انتاج القرن التاسع عشر ، وهذه البصمات محفوظة فى مجموعتين .

المجموعة الأولى : محفوظة بالجمعية الجغرافية بالقاهرة ، وقد ذكرعنها فى سجلات الجمعية الجغرافية وفى دليلها الصادر عام ١٩٣٤ " ... أن مونيه وأعوانه قاموا فـــى الثلاثينات من هذا القرن بجمعها خصيصا لمتحف الحرف والفنون الشعبية بالجمعيـــة الجغرافية ..." [1] ويبدو أن هذه النماذج كانت تعتبر وقتذاك من الآثـــــار الشعبية التى إختفت ، أو اصبحت من الندرة بحيث تتحتم المحافظة عليها .

المجموعة الثانية : مجموعة خاصة شبيهة بالمجموعة الأولى ، ويحتمل جدا أن يكون تاريخ صنعها مقارب لتاريخ صنع مجموعة بصمات الجمعية الجغرافية السابق ذكرها . وهـــذه المجموعة من بصمات الطباعة الخشبية كان قد جمعها الدكتور بيوبير من أماكن متفرقـــة بمصر فى الفترة ما بين ١٩٠٦ الى ١٩٢٩ ، وكانت هذه البصمات ضمن مجموعة مـــن الأقمشة المصرية المبصومة تقرب من الخمسة آلاف قطعة ، ويرجح أن تكون من انتـــاج ثلاثة القرون الماضية .* وقد تضمن البحث فى بابه الثانى صور لبعض من قطع هـــذه الأقمشة اختيرت للدراسة والمقارنة بين عناصر وحداتها المبصومة ، وعناصر الوحـــدات المحفورة على مجموعتى البصمات الخشبية .

(١) دليل المتحف الصادر فى يونيو من عام ١٩٣٤ .

* بعد وفاة الدكتور بيوبير فى الاسكندرية عام ١٩٦٨ ، انتقلت مجموعة البصمات الخاصة به والمشار اليها الى مجموعة خاصة أخرى حيث حفظت لدى أحد المهتمين بالفنـــون الشعبية وحرفها فى مصر وهو الاستاذ سعد سعد الخادم .

وقد اتبع في توصيف مجموعتي البصمات منهج موضوعى ، تمثل فى تحليل محتواها وفقا للوجوه الرئيسية المتعلقة بها ٠ وقد تضمن التوصيف الاجابة عن السؤال التالى :

فى أى الوجوه يتشابه أسلوب حفر تلك البصمات مع تقاليد وأصول الحفر فى الخشب وفى أيها يختلف هذا الأسلوب وبخاصة اذا ما قارناه ببعض أساليب الحفر من تراثنا الفنى خلال العصور الاسلامية المختلفة ؟

كما تضمن التوصيف دراسة عناصر الوحدات المحفورة على بصمات المجموعتين ومقارنتها بوحدات مماثلة سبق تحديد تاريخها ٠

كذلك دراسة طرق تشكيل كتل البصمات والصفات الصناعية والفنية المتصلة بأسلوب الحفر عليها ، مع مقارنة هذه الاساليب الصناعية أيضا بما يناظرها من ضروب الحفر الأخرى ٠ هذا فضلا عن استقصاء مجموعة من الحقائق الفنية والصناعية عن طريق سؤال منتجى هذه البصمات أنفسهم فى الوقت الحاضر ، ودراسة طرقهم وأساليبهم التى تتمثل فى انتاج أنواع مستحدثة من هذه البصمات ، واستنباط ما اذا كانوا يزاولون جميع التخصصات والمهارات المتباينة للحرفة ، أو كان الأمر يتطلب وجود عددا من المتخصصين جنبا الى جنب يتناول كل منهم جانبا من الخبرة حتى يتم العمل فيها ٠ ثم كان من الضرورى بعد ذلك دراسة الخامات التى اعتمد عليها فى صنع هذه البصمات ومقارنتها بالأنواع القديمة منها ٠

وقد اقتضى منهج الدراسة استعراض أساليب الحفر الاسلامى وما سبقه من العصور للوقوف على جوانب التقارب بين النماذج القديمة والاساليب السائدة فيها ،

والاشارة الى أوجه التقارب أو التفاوت بينها وبين البصمات المزمع توصيفها فى هـذا البحث بغية ترجيح الفترة التى صنعت فيها ، ودراسة ما اذا كان اسلوب الحفر علـى هذا النوع من البصمات يعتبر ضمن إطار تقليدى فى صناعة وفنون الحفر على الأخشاب أو انفصاله عن هذا الاطار والتزامه بزخارف مغايرة لما هو شائع فى مختلف فنون أشغال الخشـب .

تناول البحث فى بابه الاول لمحة تاريخية مختصرة عن الحفر فى الخشب ومذاهبه عبر العصور وكيفية معالجة الصناع لأساليب تشكيل وحفر الخشب لشتى الأغراض، نفعية كانت أو مجرد حلية تأتى متممة للأثاثات . وخلال استعراض هذه اللمحة التاريخية نتبين أيضا السمات العامة لمشغولات الحفر وأطوارها ومدى تأثرها مع غيرها من الحرف بالأحداث السياسية والاجتماعية والاقتصادية التى مرت بالبلاد عبر العصور ، ومن ثم اتسمت مشغولات كل فترة من الفترات التاريخية بنمط محدد أصبح فيما بعد شعـارا مميزا لفلسفة هذه الفترة واحداثها . كما نتبين من هذه اللمحة التاريخية ارتباط بعض الانماط بشخصيات وهويات الحكام الذين حكموا مصر فى حقب مختلفة .

وقد تعرض البحث بعد ذلك بصفة خاصة للاضمحلال الذى لازم الحرف والصناعات منذ الفتح العثمانى عام ١٥١٧ م واستمر على ما يبدو حتى نهاية القرن الثامن عشـر وظلت مصر تعانى منه حتى منتصف القرن التاسع عشر ، ومن ثم فقدت الطرز العربيـة المصرية مميزاتها وصفاتها ، وتأثرت بأنماط وأسانيد جمالية مستوردة وأذواق فنيـة دخيلة ارتبطت بالذوق التركى وصبغت الكثير من المصنوعات بهذا اللون الغريب والبعيد عن خط التراث الأصيل المتوارث . وقد ظهر هذا النمط بوضوح على بعض البصمات التى نوصفها فى الباب الرابع من هذه الرسالة .

وحيال قلة الأبحاث المحلية فى هذا الموضوع وندرتها على المستوى العربى - باستثناء دراسة تمكن الباحث من الاطلاع عليها وكانت عن الطباعة بالقوالب الخشبية فى مدينة حماة بسوريا ، بالاضافة الى بعض المقالات القصيرة فى الدوريات والمجلات التى تدور حول موضوعات قريبة من مجال البحث - فقد تطلب الأمر بالضرورة دراسة الوضع القائم لبعض جوانب المشكلة التى أغفلتها الدراسات والمقالات المنشورة . وعلى هذا الاساس اعتمد البحث فى منهجه على الدراسات الميدانية والاستعانة بالقلة من العاملين فى مجال الحرفة حتى الآن ، لاستنباط المادة العلمية اللازمة . وقد ساعدت هذه الدراسة الميدانية على الالمام بالعديد من أصول وتقاليد هذه الحرفة وفقا لما كانت عليه فى مطلع القرن الحالى ، بل كثيرا ما ألقت الضوء على ما كانت عليه خلال القرن التاسع عشر .

ويتناول البحث الوسائل التكنولوجيه والفنية التى اتبعت لتنفيذ هذه البصمات والصفات المميزة لاشكالها المختلفة . موضحة ببعض الصور التى يبدو أنها لم تنشر من قبل ، ويرجح انها تنشر لأول مرة فى هذه الرسالة .

ويناقش البحث كذلك أوجه التقارب بين العدد والأدوات التى تستخدم فى حفر الاخشاب ، وتلك التى كانت تستخدم فى صناعة البصمات مع الاشارة الى العدد والادوات القديمة المستخدمة فى أشغال الخشب خلال القرن التاسع عشر وما قبله استنادا الى ما نشر فى كتاب وصف مصر لريفو .

ويتناول البحث بالتحليل الأنواع المختلفة للأخشاب التى استخدمت فى صناعة تلك القوالب . كما يناقش امكانية توافرها فى الاسواق المحلية خلال القرن التاسع عشر .

كما يعرض البحث عرضا مختصرا للمصادر الرئيسية للامداد بالاخشاب الخاصة بالاشغال الخشبية ، محلية كانت أو مستوردة ، ومن هذه المصادر الأشجار الخشبية المصرية التى كانت مغروسة قبل القرن التاسع عشر ، والأشجار الخشبية التى جلبت الى مصر لغرسها قبل القرن التاسع عشر وخلاله .

ويشمل الباب الرابع توصيف الباحث للبصمات وفقا لما جاء فى الاسس الواردة فى منهج البحث ، كما يتضمن التوصيف مكان حفظ هذه البصمات وذكر مقاساتها ونوع الخامات التى صنعت منها ، والأساليب الفنية التى اتبعت فى تنفيذها مشفوعة بصـــور لهذه البصمات توضح كتلتها وشكل الحفر فيها .

ويحاول الباب الخامس والأخير استخلاص الجوانب التربوية التى يمكن الافادة منها فى دراسة وتقويم مجموعة بصمات الطباعة التى استهدف الباحث توصيفها . وهذه الدراسة قد تساعد تلميذ التعليم العام فى الوقوف على الخلفيات التاريخية لبعـــض الحرف فى تراثه ، فيحس بقيمة هذا التراث ويزداد معرفة بالأساليب الفنية التى قامت عليها هذه الحرفة ، فيهضم التلميذ ما بها من خبرة متكاملة ثم يعيد اخراجها مضيفا اليها ما يستحدثه من أشكال الفن والتعبير .

وتتيح هذه الحرفة للتلاميذ قيمة تربوية أخرى عندما تهيىء لهم فرص التدريب على حل المشكلات بطريقة واقعية ، واكتساب الخبرات عن طريق الممارسة الفعليـــة حيث يواجهون فيها مجالات ثلاثة : مجال أشغال الخشب عند تشكيل كتلتهـــا واعدادها ومجال الحفر عند حفر الأجزاء البارزة على البصمة ومجال الطباعة وما بـــه

من خبرات ٠ وفى اثناء ذلك كله يتعلمون كثير من المعلومات والمهارات المتصلة بالمشكلة التى يقومون بحلها عن طريق الخبرة المباشرة وغير المباشرة ٠

ويخلص الباحث فى نهاية هذا الباب الى بعض التوصيات التى يرى أنه يمكن الافادة منها ليس فقط فى دروس التربية الفنية التى تحاول طرق جوانب من الحرف الشعبية ، بل أيضا فى مناهج الدروس التى يمكن أن يكون هذا البحث نموذجا لتدارك الحواجز التى قد تفصل أحيانا بين الخبرات فى مجال المنهج الواحد ٠

وأخيرا أرجو أن أكون قد وفقت فى القاء الضوء على خفايا هذه الحرفة تخليدا لتراثنا الشعبى وبطريقة تجعلنا نفيد منها مجال التربية الفنية ٠

الباب الأول

الحفـــر ومذاهبـه عبر العصور

يرى الباحث قبل توصيف قوالب الطباعة فى أواخر القرن التاسع عشـر أن يعرض ـ بقدر الامكان ـ لمذاهب الحفر عبر العصور التاريخية وأساليب معالجة الصناع والفنانين للخشب فى تشكيله لشتى الاغراض ، نفعية كانت أم مجـــرد حلية تأتى متممة للمشغولات . ويتعذر تقويم مشغولات الحفر أيا كان نوعها وتاريخها دون الوقوف على تفاصيل صنعها والأدوات التى استخدمت فى انجازها، وذلك للدقائق الحرفية والمراحل التى تجتازها قطعة المشغولات الواحدة لتنتهى الى حالتها النهائية . كما يتعذر تقويم هذه الطرق والتفاصيل الصناعية دون تتبع للوقوف على الأطوار التى مرت بها الحرفة نفسها لا سيما فى البيئة التى انتجتها، الأمر الذى يحمل الى القاء نظرة سريعة نستوضح فيها السمات العامة لمشغـــولات الحفر واطوارها عبر العصور التاريخية ، مع التركيز على مجال المهارات التى اكتسبهـا كل عصر من العصور وحذق فيها الصناع طرقا مبتكرة لعلاج الأخشاب ، وتفننوا فى تكييفها لاغراضهم النفعية . كما ذهبوا الى ما هو أبعد من هذا فجعلوهـا تخدم على حد سواء ما هو نفعى وما هو جمالى .

وتاريخ هذه الحرفة ومشغولاتها يضطرنا للرجوع الى الحضارات المصريـة القديمة فى ابعد عصورها ، حيث بدأت بالفعل أساليب مبتكرة لعلاج الأخشـاب البيئية والمستوردة بما يتكيف والحياة الاجتماعية وقتذاك .

كما أن معرفة قدرات الصناع فى تلك الفترة وما حذقوا فيها من وسائل انما يفيد الى حد كبير فى توضيح معالم أسلوبهم الفنى الذى بلغ فى كثير من الأحيان قدرا من التحكم جعل فى مقدورهم تنويع أساليب حبكة الصناعة دون مشقة . ونحن اذ نتعقب دروب الصناع المصريين القدامى عبر الحضارات التى مرت بالبلاد من مصرية قديمة ويونانية رومانية وقبطية ، وعبر العصور الاسلامية المختلفة حتى مطلع القرن الحالى ، انما نتعقبها بأمل الوصول الى مدى أصالة هذه الحرفة فى مصر عبر التاريخ ، ومن ثم مدى توارث المصريين لها جيلا بعد جيل — لا سيما وانه يبدو ان فئة من الحفارين كانت قد اتجهت خلال القرن التاسع عشر الى صناعة تشكيل وحفر قوالب الطباعة الخشبية — وبذلك يمكن تبين ما اذا كانت هذه الحضارات على صلة ببعض الاساليب الفنية التى انتهت اليها صناعة هذه القوالب الخشبية فى مصر أم لا . وسوف يتضح ذلك بعد دراسة الملامح والخصائص التى اتصفت بها طرز وأنماط كل عصر من العصور التى نزمع ايجازها فى هذا الباب .

ويجدر قبل الحديث عن أطوار الحفر على الاخشاب عبر المراحل التاريخية المختلفة فى مصر ان نمهد بتقسيم لأ نواع الحفر عامة، فقد جرى العرف عند الحفارين على تقسيم مشغولات الحفر ايا كان نوعها وتاريخها الى ستة انواع اساسية ، وذلك وفقا لما جاء فى بحث لأحد الدارسين الذى نستعرض منه فى الجزء الآتى ما أورده من تقسيمات للحفر على الاخشاب نناقشها تباعا (١) .

---

(١) عبد القادر عابد وفتحى السباعى : "الحفر للمدارس الصناعية "وزارة التربية والتعليم ١٩٦٣ .

أولا : الحفر الواطئ المسطح

وفيه لا يزيد ارتفاع الزخارف المحفورة عن الأرضية بأكثر من $\frac{1}{4}$ بوصة . ويستعمل هذا النوع عادة فى الحشوات الصغيرة وأشغال الميداليات . وهذا النوع يشبه الحفر الاسلامى الذى يشاهد فى كراسى المصاحف والمنابر والعلب والبراويز وغيرها — وطبيعى أنها كلها محفورات تدركها العين بسهولة — وقد استعمل هذا الأسلوب فى حفر قوالب الطباعة اليدوية الخشبية .

ثانيا : الحفر العالى

وفيه يزيد ارتفاع الزخارف والاشكال المحفورة عن الأرضية بأكثر من $\frac{1}{4}$ بوصة حتى يصل الى ٣ بوصات تقريبا . مثل الحفر الرومانى والرينسانس بأنواعه على ان تكون الارضيات فى الشكل متساوية وبعمق واحد . ويخيل فيه للرائى ان الزخارف تكاد تكون ملصوقه على الارضية . وطبيعى أنها كلها لمحفورات بعيدة نوعا عن مستوى النظر مثل الحشوات والبانوهات الخشبية فى عمليات تجليد الحوائط.

ثالثا : الحفر الغائر

مثل الحفر العالى السابق ذكره ولكنه أكثر بروزا وعمقا فى الأرضيات التى يجب أن تكون مستوية وبعمق واحد . وقد تصل فيه ارتفاعات الزخارف المحفورة الى بروز حوالى ٢٥ سم . كما أن الفروع والاغصان المتشابكة نجدها مركبة فوق بعضها ومتداخلة ومتراكمة . وقد يعلو بعضها البعض الآخر . وبذلك تعطى تأثيرا قويا وتعبيرا أصدق .

وقد تكون الزخارف فى بروزها كاملة التشكيل أو مجسمة ، ولذا كان هذا النوع من الحفر يحتاج الى مهارة وقدرة فائقة فى أساليب الصناعة الفنية الخاصة بالحفر والتقليب وتستعمل فيه أدوات خاصة ذات سلاح مقوس بالاضافة الى الأدوات والأسلحة العادية، لأن تقوس السلاح يساعد على الوصول الى الأعماق الشديدة الغور والمزانق الداخلية والفجوات العميقة بين الفروع . وطبيعى أن هذه المحفورات تستخدم فى الأماكن البعيدة عن النظر مثل الأسقف والفرنتونات المرتفعة فى واجهات المبانى والجدران .

رابعا : الحفر المفرغ

هو الحفر ذو الزخارف المثقوبة أو المفرغة بمنشار الأركت أو بما يماثله فى العصور القديمة على أن تكون الفروع والوحدات والأوراق متماسكة ومحفورة فى نفس الوقت بدون أرضية . بل ان الأرضيات تكون نافذة ومفرغة ، ويستعمل هذا النوع من الحفر فى أشغال البراويز وفى أجزاء من قطع الأثاث غير المعرضة لمواضع الارتكاز أو التحمل . وقد استعمل هذا النوع فى بعض نماذج من الحفر الاسلامى البسيط كما استعمل فى "الدربزينات" والسلالم فى بعض المبانى .

خامسا : الحفر الى الداخل

عكس الحفر البارز — الذى سبق الحديث عنه فى الأنواع الأربعة السابقة — وفيه الزخارف والأشكال محفورة الى الداخل مع ترك الأرضيات بارزة كما هى بدون حفر . وتستعمل هذه الطريقة بكثرة فى الكتابة والنقوش الرمزية وقد لجأ اليها قدماء المصريين لأنها تعمر طويلا وتحفظ الزخارف من التأثر بعوامل التعرية والتآكل حيث أن الأرضيات تحجب الزخارف عن اللمس كما تحفظها من التلف .

سادسا : الحفـــر المجســم

هو عبارة عن الحفر على كتل سميكة بقصد تشكيلها من جميع الجهات لاظهار التفاصيـل مجسمة تحاكى الطبيعة مثل عمل التماثيل الكاملة أو الجزئية للأشخاص والحيوانـات والطيور وغيرها ٠ وهو أدق أنواع الحفر حيث يتطلب مهارة تامة وقدرة على التشكيل والتجسيم لأن كل جزء مهما صغر فى الشكل المجسم يخضع للقواعد والأصول الفنيـــة فى الرسم وفى المحفورات ٠

وقوالب الطباعة الخشبية تشكل كتلتها بهذه الطريقة من الحفر بحيث تلائـم قبضة اليد حينما يضغط بها على سطح الأقمشة لبصم الوحدات الزخرفية المحفـــورة على أسطحها والسابق الاشارة اليها فى أنها فى غالبيتها تحفر بطريقة الحفر الواطئ المسطح ٠

نعود بعد هذا التقسيم الذى أورده المرجع المشار اليه قبل ذلك والخاص بأنواع الحفر على الأخشاب ، لندرس الملامح التى تميزت بها الحضارات المصريـــة منذ الأسر الفرعونية حوالى ٣٤٠٠ سنة ق٠م٠ — أعتمد فى تحديد هذا التاريـــخ بناء على تقدير "جوستاف جيكيه" عن موعد بدء الدولة الفرعونية القديمة [(١)] — حتى أواخر القرن التاسع عشر الميلادى ٠ غير أن هذا التاريخ الحضارى الطويل قد يتيح لنا فرصة تقسيمه وفقا لأنواع الحفر الستة التى تقدم ذكرها الى فترات أربع ، تكـــاد تتميز كل منها بطائفة من أنواع الحفر التى سبق تحديدها،وهذه الفترات من حيـــث

1- Jequier G., "Histoire de la Civilisation Egyptienne" (Paris - Payot 1913), p. 23.

تحديدها ليست بالقول الفصل وانما يبغى الباحث من هذا التقسيم تنظيم متابعة تسلسل مذاهب الحفر عبر العصور التاريخية وارتباط هذه المذاهب ببعض الأصول والتقاليد الفنية المقننة من حيث نوعية العناصر وأسلوب الحفر .

الفترة الأولى : وتمتد عبر الحضارات المصرية الفرعونية منذ دولتها القديمة وحتى نهاية دولتها الحديثة أى منذ (٣٤٠٠ سنة ق.م. حتى ٣٣٢ سنة ق.م.) وهذا يعنى انتهاء هذه المرحلة عند مطلع العصر اليوناني فى مصر .

الفترة الثانية : وتمتد عبر الحضارة اليونانية ثم الرومانية الوثنية فالبيزنطية والقبطية أى منذ (٣٣٢ سنة ق.م. حتى ٦٣٩م).

الفترة الثالثة : وتبدأ بالفتح الاسلامى لمصر سنة ٦٤٠م وحتى الغزو العثماني سنة ١٥١٧م .

الفترة الرابعة : وتبدأ بالغزو العثماني حتى نهاية القرن التاسع عشر.

الفـــترة الأولـــى

(٣٤٠٠ ق٠م٠ حتى ٣٣٢ق٠م٠)

يرى بعض الكتاب بالنسبة لهذه الفترة المتمثلة فى الحضارات الفرعونية أن الحفر كحرفة تأثر مع غيره من الفنون التشكيلية الأخرى بما أحاط مصر من مؤثرات ٠لا سيما العقائد الدينية التى يرجح أنها لعبت دورا كبيرا فى نمط كثير من وحدات موضوعات الزخـــارف الفرعونية ويشير أحدهم الى ذلك بقوله : (٠٠٠ ان مصر كانت أمة عقيدة ودين منـــذ أقدم العصور وقد ظهر أثر هذه العقيدة واضحا فى معظم عناصر الزخارف المصريـــة القديمة وعلى ذلك يمكن تصنيف هذه العناصر كمصادر للزخارف سواء نفذت بالرســم أو بالحفر الى أنواع ثلاثة هـــى :

١ ـ زخارف مقتبسة عن الطبيعة ، من زهور وطيور ونباتات وحيوانات وغيرها ٠ ويبدو أن المصريين القدماء استخدموا العناصر النباتية التى نرى فى مقدمتها زهـرة البشنين والبردى واللوتس والنخيل والأقحوان والزنبق والعنب والفاكهة والبوص٠ واتخذوا منها أعمدة زخرفية ، ويذكر كذلك أنهم استعملوا العناصر المأخوذة عن صور الحيوانات والطيور مثل : الثعبان والحية والصقر والعجل والقط والبط وغيرها ٠

٢ ـ زخارف مأخوذة عن الأشكال الهندسية المجـــردة ٠

٣ ـ زخارف مأخوذة عن الرموز الدينية كرموز الآلهة والمعبودات المقدسة مثل : الجعران وقرص الشمس والنسر المجنح وغيرها ٠٠٠)[1].

---

(١) عبد القادر عابد و فتحى السباعى : "الحفـــر" ص ١١٦، ١٢٢ ٠

هذا فضلا عن الموضوعات التعبيرية التى تمثل الحياة الاجتماعية . ومن مصادر الزخارف التى يمكن اضافتها الى الأنواع السابقة الكتابة الهيروغليفية المتمثلة فى صور ورسوم تدل على المعانى والأفكار المختلفة .

الحفر فى الحضارات المصرية الفرعونية :

يلاحظ على ما جمع من الآثار المصرية القديمة المحفوظة بالمتحف المصرى بالقاهرة وغيره أن بعضا منها لا يخلو من الأشغال الخشبية . نذكر منها المشغولات المجملة بالحفر الدقيق ككرسى العرش الخاص بالملك توت عنخ آمون ، كذلك بعض الأسرة التى تشكل أرجلها - بطريقة الحفر الواطئ المسطح -على هيئة أرجل حيوانات تنتهى من أسفل بمخالب الأسود أو حوافر الماشية . ويبدو أن صانع الأثاث المصرى فى هذه الفترة ، كان على دراية بأهمية ارتباط الأثاثات براحة الانسان، يرجح ذلك القول ما يلاحظ من انحناء وتقوس بعض الكراسى والأسرة بما يتلاءم وراحة البدن ، كما ان اهتمام الصانع بالناحية الوظيفية للأثاثات لم يشغله عن الاهتمام بالناحية الجمالية ، وقد تمثل ذلك فيما يلاحظ على بعض المشغولات الخشبية المحفوظة بالمتحف والتى يرى فيها التوافق واضحا بين تجميلها بالحفر بأنواعه وشكلها العام . ويذكر أحد الكتاب كيف خلص المصريون القدامى الى صناعة الحفر على الأخشاب فيقول : (... أن الأسرة الأولى فى عهد الفراعنة كانت تصنع بعض الأثاثات ، ولكن كانت هذه الصناعة تعمل فى دائرة محدودة نظرا لقلة الأخشاب ، حيث كانوا فى هذه العصور يستعملون ما لديهم من الاشجار فى تخشيب المقابر وتسقيف غرف المنازل وكثيرا ما استخدم الخشب فى بناء السفن فى عهد الأسرة الثالثة عندما أمر

الملك سنوفرو بصنع ستين مركبا دفعة واحدة فى السنة بفضل الكميات الوافرة من الاخشاب التى استحضروها من الخارج لاسيما من لبنان ومراكش ، فكانوا يستحضرون خشب الأبنوس من الصومال ليدخل فى صناعة الأثاث لأغراض التطعيم أو استعماله كرقائق لكسوة الأخشاب المحلية . واهتمام المصريين القدماء بصناعة السفن كان عظيما وذلك لشدة حاجاتهم اليها فى حروبهم وأعمالهم التجارية الواسعة ، ولما سهل الحصول على الأخشاب من الداخل والخارج اتسعت الصناعات الخشبية وصاروا يصنعون منها التوابيت الخشبية وأبواب المعابد الكبيرة والقصور . ثم تدرجت الصناعة شيئا فشيئا حتى أمكنهم أن يصنعوا من هذه الأخشاب الكراسى وبعض الصناديق والأثاث الذى امعنوا فى زخرفته باسلوب حفر الاخشاب ..)[١].

نمط الحفر فى الدولة القديمة (٣٤٠٠ ق.م. الى ٢٢٠٠ ق.م.):

يضيف الكاتب نفسه ، أنه يبدو أن الحفر المجسم لاسيما على الخشب لعب دورا هاما فى الدولة القديمة خاصة فى عهد الاسرة الرابعة التى تمتاز تماثيلها الخشبية ـ المنفذة بطريقة الحفر المجسم ـ بما ذكر عنها من (... اظهار الوقار والهيبة ومطابقة الحقيقة ، ومن النماذج الرائعة للتماثيل الخشبية فى ذلك العهد تمثالا شيخ البلد والملك هور اللذان تبدو فيهما دقة الاساليب الفنية فى معالجة الخشب بالحفر ...)[٢]. ويرى كاتب آخر بالنسبة الى صناعة الحفر على الخشب فى تلك الفترة الزمنية أن هذه الصناعة قد بلغت درجة رفيعة من الاتقان رغم عدم توافر أدوات الحفر المتنوعة بالنسبة لعصرنا الحديث فيذكر أن

(١)، (٢) حسين على الرفاعى : "الصناعة فى مصر" ص ٤٩٣ و ص ٤٩٤ ، مطبعة مصر القاهرة ١٩٣٥

(... اشغال الحفر البارز والمسطح تعتبر من أدق ما شوهد وعرف من هـذا النوع ...)[١]. ومن المرجح أن هناك بعض أنواع أخرى من المشغولات الخشبية فى أسر الدولة القديمة وحتى بداية الدولة الوسطى ، وعلى الرغم من أنه لم يبق من اثار هذه الحقبة ـ لا سيما المشغولات الخشبية ـ غير القليل ، الا أنه يتضح مما لاحظه الباحث فيما تبقى من صور قطع الأثاث وصناعته على جدران القبور ما يعطى فكرة عن صناعة الأثاث وأساليب زخرفته فى ذلك العهد البعيد ـ وقد أيد هذه الملاحظة التصنيف والحصر الذى نشر عن تاريخ الاثاث فى الحضارات القديمة للشرق الأدنى ـ[٢]. ويشير أحد الدارسين الى ذلك فيقول (... من أبدع ما عثر عليه من اثار صناعة الاثاث المجمل بالحفر فى قبور الدولة القديمة ، ما وجد فى قبر الملكة حتب حرس أم خوفو بانى الهرم الأكبر ، وانها لبقية تشهد للصانع المصرى من ذلك العهد بجودة الصناعة وحسن الاخراج وجمال الذوق وادراك ما يلائم حاجة البدن من الراحة والمتعة حين الجلوس وحين الاضطجاع عند النوم ، لا سيما مساند الرأس التى أبدع الصناع فى اخراجها وحفرها فى الخشب أو الحجر على اشكال وطرز مختلفة ...)[٣].

نمط الحفر فى الدولة الوسطى (٢١٠٠ ق.م. الى ١٥٠٠ ق.م.):

ننتقل بعد هذا الى سمات الحفر فى الدولة الفرعونية الوسطى فنجد من الكتاب من يشير الى هذا الفن وهذه الصناعة بقوله (... انه ليس من شك فى أن نمط

---

(١) زكى الرشيدى وآخرون : "تطور الصناعات فى مصر" ج ١ ، ص ١٣٢ .
2- Speleers L., "Le Mobilier de L'Asie Anterieure Ancienne" (Wetteren Meester 1921), pp. 12-19.
(٣) أحمد على حسن : "تاريخ فن نجارة الأثاث" النهضة ١٩٤٨ ص ٩٦

المشغولات الخشبية فى ذلك الوقت لم يختلف كثيرا مما عرف من أيام الدولة القديمة وان كان الصناع قد خطوا بها بعض الخطوات فى سبيل التجديد ...)[١]. ويذكر أن مساند الرأس فى عهد الدولة الوسطى كانت محفورة فى الخشب حيث تفنن الصناع فى زخرفتها خاصة قوائمها ، وكانت الصناديق فى ذلك العهد مستطيلة الشكل يعلوها غطاء مقبب وتحلى أحيانا بطريقة الحفر الى الداخل مع ترك الأرضيات بارزة كما هى بدون حفر ويرجح أنهم لجأوا الى هذه الطريقة - من الحفر الى الداخل - لأنها تعمر طويلا وتحفظ الزخارف من التأثر بعوامل التعرية والتآكل ، حيث أن الأرضيات تحجب الزخارف عن اللمس وتحفظها من التلف ، ويبدو أن هذا النوع من الحفر كان ينفذ بغرض تطعيمه بأشرطة من خشب الأبنوس أو صفائح من الذهب أو بقطع من القاشانى . والمادة المعروفة عن أسلوب الحفر المجسم فى عهد الدولة الوسطى تبرز أن التماثيل فيها كانت تعبر عن العواطف الانسانية من حزن وألم ، ومن نماذج الحفر المجسم بعض التماثيل التى ترجع الى ذلك العصر مثل (... تمثال خادمة على رأسها سلة بها أوعية وبيدها أوزة من الخشب الملون ...)[٢].

نمط الحفر فى الدولة الحديثة (١٥٠٠ ق.م. الى ٣٣٢ ق.م.) :

يضيف أحد الدارسين أنه حينما تدفقت الثروة على مصر فى عهد الدولة الحديثة بدت مظاهر الثراء فى دورعلية القوم بما وجد بين آثارها من رياش وفراش ثم استطرد فى الحديث عن نمط الحفر فذكر (... أن المصريين عنوا عناية فائقة

(١) زكى محمد الرشيدى وآخرون : " تطور الصناعات فى مصر " ج ١ ، ص ٢٠٧ .

2- William C. Hayes, "The Scepter of Egypt, part 1, (Cambridge, Harvard University press), p. 14, P.L. 2, 1959.

بتجميل الاثاث وزخرفته وحفره لاسيما ذلك النوع من الحفر الذى ينفذ بقصد ملئـــه بالعجائن الملونة ، وتوشيته بالذهب وتطعيمه بالابنوس والعاج ، ومع ذلك فقد سعى الصانع فى ذلك الوقت الى التفنن فى عمله ، وتمثل هذا التفنن فى صندوق وصفـــه الدارس بأن الصناع اختاروا لصنعه اجمل النسب وأحسنها وحلوه بأجمل النقـــوش البارزة — بطريقة الحفر الواطىء والحفر الى الداخل وطعموه بأشكال جميلة من العاج وصفائح رقيقة من الذهب ...)[1]. ويذكر أحد الدارسين ما يرجح اضطراد ونمو فنون الحفر فى عهد الدولة الحديثة فيقول (... ان ما وصل الى أيدينا من أثـــاث وجد فى قبور الأسرتين الثامنة عشرة والتاسعة عشرة يعد أروع ما عرفه الناس من أثاث ، خاصة ما عثر عليه فى قبر توت عنخ آمون وما عثر عليه فى قبر يويا وثويا والدى الملكـــة "تى" زوجة الملك أمنحتب الثالث ، وكلاهما من عهد الأسرة الثامنة عشرة ...)[٢].

ويظهر مما سبق ذكره عن الحفر المجسم فى عهد الدولة الحديثة أنه لاقى تقدما ونمـوا وازديادا فى خبرات الفنان المصرى جيلا بعد جيل ، ويذكر أحد الكتاب أنـــــه توجد تماثيل لا حصر لها (... من الحفر المجسم فى عهد الدولة الحديثة ، ومـــن أحسن تماثيل هذا العصر تمثال البقرة (حتحور) الذى وجد بالدير البحرى بالأقصر وهذا التمثال من أعظم ما نفذ من تماثيل الحيوانات ، ويعتبر نموذجا لتماثيل البقـرة المصرية ، كذلك من روائع الحفر الخشبى المجسم التماثيل المذهبة والتماثيل الخشبية من عهد توت عنخ آمون ...)[٣].

---

(١) عبد القادر عابد وفتحى السباعو : "الحفـــر" ص ١٢٢ .
(٢) أحمد على حسن : "تاريخ فن تجارة الأثاث" ص ١٠٣ .

3- Dension Ross, "The Art of Egypt Through the Ages Edided", p. 137.

مما سبق ذكره نخلص الى أن الحفر كان فنا ضمن الفنون التى مارسها وبرع فيها المصريون القدماء منذ الأسرة الأولى ، وأن آثارهم عبر الأسر وحتى الأسرة الثلاثين كانت وثائق ملموسة حدثتنا عما تركه الآباء واقتفى أثره الأبناء ، مما يرجع اضطراد تطور هذه الحرفة ونموها أسرة بعد أسرة ، حتى بلغت درجة رفيعة من الاتقان ، على الرغم من عدم توافر أدوات وعدد الحفر المتنوعة - على النحو الذى حصره "بترى" فى دراسته عن العدد والأسلحة القديمة ومقارنتها بما يماثلها من العدد والأدوات فى زماننا المعاصر - [1] كما أنهم اتبعوا عدة أنواع من الحفر أهمها الحفر الواطئ المسطح . ويبدو أنهم نهجوا على طريقة تنفيذ صحيحة أدهشت الباحثين والمتخصصين . وقد استعملوا من أنواع الحفر ايضا الحفر الى الداخل مع ترك الارضيات بارزة كما هى بدون حفر لاسيما فى الكتابة والنقوش الرمزية . وقد اتبعوا هذه الطريقة عن دراية وعلم بانها تعمر طويلا وتحفظ الزخارف من التأثر بعوامل التعرية والتآكل . وقد استعملوا طريقة الحفر الغائر تمهيدا لتطعيمه وملئه بالعاج وصفائح الذهب وغيرها . ويذكر انهم برعوا فى الحفر المجسم على الاخشاب ، حتى يقال انها بلغت درجة عالية من الاتقان والدقة المرتبطة بتفهم خصائص الاخشاب ونوعيتها . وتماثيلهم الخشبية تبرز ما سبق ذكره فى هذا المجال . ويحتمل ان يكون الحفر قد استخدم فى العصور الفرعونية لشتى الأغراض ، نفعية كانت أو مجرد حلية تأتى متممة للمشغولات ، كما يحتمل معرفتهم لطباعة الاقمشة بالقوالب المحفورة ، وسوف نوالى شرح ذلك تفصيلا فى الباب الثانى من الرسالة .

1- Petrie W.M.F., "Tools and Weapons" (London, University College 1917) p. 62.

الفـــترة الثانيـــة

(٣٣٢ ق٠م٠ حتى ٦٣٩ م)

وقد اعتمد في تحديد هذا التاريخ على تقدير أحد الكتاب الذى قدره على هذا النحو[1].

الحفر في الحضارات اليونانية والرومانية والقبطية :

في آخر حكم الاسرة الثلاثين استولى الفرس على مصر وحكموها بقسوة ، وفـــى نفس الوقت نشأت الحضارة الاغريقية وتطورت في جزيرة كريت وفي شبه جزيرة اليونـــان وعلى سواحل آسيا الصغرى المقابلة لهذه الجزر حيث استوطن في هذا الجزء مـــن آسيا سكان يونانيون اختلطوا بسكان هذه البلاد ، ولما كان اليونانيون كما ذكر عنهـم منذ القدم شعبا يسعى الى الهجرة والارتحال فقد اكسبت هذه الدوافع الحضارة اليونانية الكثير مما اقتبسته من حضارات البلاد التى اختلطوا بها ٠ وفي مصر عندما استولى الاسكندر الاكبر عليها سنة ٣٣٢ ق٠م٠ وبدأ بتأسيس الاسكندرية لتكـــون عاصمة لامبراطوريته عرف النمط اليوناني في هذه الفترة بنمط عصرى الاسكندريـــة والهيلليتى الذى افتقر الى الروح اليونانية الخالصة لامتزاجه على ما يبدو بالفنـــون المصرية القديمة وفنون آسيـــا ٠ ويتضح من الاثاث الذى عثر عليه في مقابرهـــم أن مقتنياتهم الفاخرة من أسرة ومضاجع وكراسى عرش — لاسيما المحلى منها بالحفر — كانت متأثرة بالروح الشرقية ٠ ويبدو أن هذا التأثر قد يكون مرده الى أن الاغريقيين كانوا اما اعداء او متحالفين مع الشعوب المجاورة لهم لاسيما في آسيا وحوض البحـــر الابيض المتوسط ٠ كذلك يبدو ان اثاثهم ومقتنياتهم الفاخرة كانت متأثرة في الشكـــل

1- Rhoné A., "Resumé Chronologique de l'Histoire d'Egypte" (Paris-Leroux 1872), p. 73.

والتنفيذ بروح البلاد التى استعمروها لا سيما الشرقية والتى سبقتهم فى الحضـــارة.
وأهم ما تأثرت به عناصر الحفر فى الحضارة اليونانية من الفراعنة زهرة اللوتس والبشنين
وبراعمها حيث حفروها على مشغولاتهم الخشبية بطريقة الحفر المصرى البارز المسطح
ومن المرجح انهم اخذوا عن اثاث الفراعنة ايضا الصناديق والسحارات والتوابيــت
الخشبية خاصة من حيث اساليب الصناعة مثل الربط بالغرايز والكوايل . ويرى احد الكتاب
(... ان دولة البطالسة كانت متمصرة فى كثير من عاداتها وتقاليدها واساليـــب
صناعتها . وأنشأ ملوكها كثيرا من الاثار على نفس النمط المصرى ...)[1].

انتهت الحضارة اليونانية بموت كليوباترة ودخلت مصر تحت حكم الرومان ، والمعروف
عن الرومان انهم كانوا قوم حرب ونضال وكانت لهم السيادة فى وقت ما على ايطاليا كلها
وشبه جزيرة البلقان وجزيرة صقلية وغيرها ومع ذلك فان الرومان كما ذكر احد الكتـــاب
(... أخذوا حضارتهم عن الاغريق ، ونجدهم وهم يحكمونهم يتتلمذون عليهم وعلـى
ذلك فقد اخذ النمط الرومانى تعاليمه عن النمط الاغريقى الذى اخذه بدوره عن النمط
المصرى والاسيوى ...)[2] وفى ضوء ما تقدم يبدوا انه لا توجد تفرقة قاطعة بـين
نمطى الحفر الاغريقى والرومانى ، لان الصناع والمصممين كانوا من الاغريق او مـــن
الرومان المتتلمذين على الاغريق . كما انهم كانوا يميلون لكثرة الزخارف لاسيمـــا
المحفورة، وانعكس شغفهم بكثرة الزخارف على مبانيهم التى كانت تغطى معظمهـــا
بزخارف محفورة . ولم يخل أثاثهم من الحفر البارز المسطح والحفر الغائر والعالـى
والمجسم . وبعد أن ساد الرومان معظم بلاد العالم ، واصبحت املاك الامبراطورية

(١) عبد القادر عابد وفتحى السباعى : "الحفـــر" ص ١٣٣ .
(٢) أحمد أحمد يوســف ، محمد عزت مصطفى : " خلاصة تاريخ الطرز الزخرفية والفنــون الجميلـــة ، م. النهضـــة ١٩٤١ . ص ٩٨ .

الرومانية مترامية الاطراف ، راى قسطنطين بعد اعتناقه للديانة المسيحية ان يقيم عاصمة للامبراطورية الشرقية على انقاض بيزنطة الاغريقية ذات الموقع المنيع وسماها باسمه " القسطنطينية " . غيران اسراف حكام الرومان فى البذخ واستهتارهم وضعفهم فى الاشراف على املاكهم ، اغرى بعض القبائل بالامعان فى تهديدها حتى تم لها الاستيلاء على اغلب املاك الدولة الرومانية . وكان من نتيجة هذه الاحداث ان انحطت الدولة الرومانية وسقطت وانقسمت الى دولتين : الدولة الشرقية وفيها تحول النمط الرومانى الى النمط البيزنطى والدولة الغربية وفيها تحول النمط الرومانى الى النمط الرومانسكى . ويهمنا من هذا العرض ذلك التحول الجذرى فى الفلسفة العامة ، حيث تغيرت معها عناصر الزخارف الرومانية تغييرا دينيا وتمثل هذا التغير فى مصر فى نمط جمع بين الطرازين الاغريقى والرومانى بالاضافة الى التأثير الشرقى المنقول عن فنون آسيا الصغرى وفارس . ونشأ عن هذا المزيج نمطا متجانسا حيث استغرقت عملية التجانس هذه من جمع واستبعاد ومزج فترة طويلة أصبح للنمط البيزنطى بعدها ميزاته الخاصة التى لا تخطئها العين ، والتزمت الزخارف المحفورة بعناصر الزخرفة البيزنطية التى تمثلت فى ورقة الأقنثا الاغريقية والرومانية المحورة مع تحوير فى اطرافها وجعلها مدببة ثم بما طرأ عليها من رموز الديانة المسيحية كالصليب والكأس والحمامة والطاووس والوحدات النباتية المبتكرة المأخوذة عن عناقيد العنب واوراقه ، كذا الوحدات المستعارة من الفنون الشرقية كما سبق الاشارة اليها . وفيما يتصل بالحفر البيزنطى يذكر انه لم يكن هناك حفارون انقطعوا لعمل التماثيل ، ولكنهم اهتموا بمصنوعات الحفر الخشبية والعاجية والفضية والذهبية ذات الحفر الخفيف (الحفر البارز المسطح) .

نمــط الحفــر القبطــي :

في مصر اعتنق بعض المصريين المسيحية منذ أول عهدها وكانوا قلة يقيمـون شعائرهم الدينية في مقابر الفراعنة هربا من ضروب الاذى والعدوان الذى كان يقــع عليهم من الرومان الوثنيين في ذلك العهد . وقد عكف القبط في الايام التاليــة على مزاولة الاعمال الصناعية لاسيما الحفر على الخشب ، ويشير احد الدارسين الــى ذلك بقوله : (... من الصناعات التى برع فيها الاقباط ، الحفر على الخشب ، وهناك مجموعة من الافاريز الخشبية التى ترجع الى القرنين الرابع والخامس الميلادى عليهــا زخارف بارزة تمثل القصص المسيحى ، ومرسومة باسلوب قريب من الطبيعة الى حــد كبير . ومجموعة اخرى ترجع الى القرنين السادس والسابع الميلادى تكاد تقتصــر زخارفها على رسوم هندسية بحتة ...)[(١)]. ويلاحظ الباحث ان الاقباط نفذوا فــى زخارفهم المحفورة الى جانب الرموز والقصص المسيحى اشكالا هندسية كثيرة تتكــون من المربع والمثلث والمسدس ، بالاضافة الى العناصر النباتية .

وبالمتحف الزراعى فى قسم الزراعة القديمة فى دولاب العرض رقم ٢٨ قطعــة من خشب الجميز تحمل رقم ٤٢٣٩ عليها زخارف نباتية محفورة بطريقة الحفر البــارز المسطح ذكرعنها من واقع سجلات المتحف انها وجدت بمنطقة الشيخ عبادة بملوى منذ العصر القبطى ، وحدد تاريخها بالقرن الثالث الميلادى ــ سوف نخصها بالشرح والتوصيف فى الباب الرابع من هذه الرسالة ــ ومن الواضح ان الاقباط فى مصــر

(١) د . سعاد ماهر : "أثر الفنون التشكيلية الوطنية القديمة على فن القاهرة فــى العصر الفاطمى" ، الندوة الدولية لتاريخ القاهرة ، عن دراسة قدمت فى العيد الألفى للقاهرة بفندق عمر الخيام بالزمالك فى ٢٧/٣/ ١٩٦٩ .

اهتموا بادخال أسلوبهم المميزفى الحفر فى كثير من أثاثهم الدينى لا سيما محاريب الصلاة والحواجز الخشبية التى اشتملت على حشوات زخرفت بوحدات محفورة ومقتبسة من النباتات والازهار . ومما ذكره احد الكتاب يمكن ان نتبين السمة المميزة لنمط الحفر القبطـــى خاصة عند مقارنة هذا القول بالنماذج الموجودة بالمتاحف واثاث الكنائس المعاصـــرة للآن فيقول هذا الكاتب (... بعض مشغولات الحفر فى الكنائس ـ كالكنيسة المعلقة بمصر القديمة ـ كانت تشبه فى طابعها الزخارف الجصية التى نراها على الجامـــع الازهر والمتمثلة قد المستطاع فى تفادى ايجاد خلفيات للاشكال والحليات المحفـــورة على الحجر ، وعلى هذا النمط المميز للحفر القبطى بعض من النماذج مثل الهيكـــل الخشبى القائم بكنيسة مارى جرجس وبعض المشغولات الخشبية بكنيسة السيدة بربارا بمصر القديمة والتى يتوسطها باب به حشوات بداخلها وحدات زخرفية داخل جامات بعضها حيوانية ، أو من الطير، وبعضها تمثل مناظر للصيد بها عدد من الآدميين . ويلاحظ فى بعض الحشوات الافقية مراعاة التماثل بين الوحدات الادمية او الحيوانية المستخدمة ، بينما نرى ارضيات هذه المشاهد قد امتلأت هى الاخرى بحليات نباتية قد تكون نابعة من أشكال آنية الزهور مما يؤكد فى شكله العام وفى تماثله الناحيـــة الهندسية التى تتمثل فى هذا النوع المميز للحشوات الخشبية المحفورة منذ العهـــد القبطى ...)[1]. ويحتمل جدا مزاولة الحفارون من أقباط مصر لحرفة الحفر لصنـــع أدوات استهلاكية بجانب إستخدامها لاغراض تجميل الأثاث ، يدعم هذا الرأى ماجاء فى إحدى دوائر المعارف الخاصة بالفنون والتى ترجح انتشار طباعة الأقمشة بالقوالـب الخشبية منذ القرن الرابع الميلادى .

1- Lamm C.J., "Fatimed Wood Work" (C. Bult. Inst. Egypt T. 18, 1935-1936), p. 64.

الفــــترة الثالثة

(٦٤٠م حـــتى ١٥١٧م)

الحفر فى العهــود الإسلاميـــة :

بعد استعراض نمط الحفر فى العهد القبطى وما سبقة من عهود أخذ عنها عناصر وحداته الزخرفية ، تم اعاد إخراجها بما يتفق وفلسفته الدينية التى ارتبطت ارتباطا وثيقا بالطقوس والرموز والقصص الدينى . نعود فنذكر أن الأساليـــــب الهيلينية والقبطية ظلت تؤثر على عناصر زخارف الحفر فى الخشب حتى بعد الفتح الإسلامى ، يؤيد هذا القول أحد الكتاب حيث يقول (... أن مصر ظلت فـــى الفترة السابقة للفتح الاسلامى خاضعة للحضارة البيزنطية ، لذلك نرى أن الأخشاب التى يرجع عهدها الى القرن الاول الهجرى قد زخرفت بحليات عديدة نلمس فيها الأثر البيزنطـــى ...)(1).

ولما كان الدين الاسلامى دين توحيد لا يعرف الطقوس ولا الرموز ، كـــان على المشتغلين بالفنون التشكيلية والحرفية أن يتخلوا عن الرسوم الدينية والعناصـــر الزخرفية ذات المعنى الرمزى الخاص عند الديانات الاخرى والتى لم تعد تتفـــق وتعاليم الدين الجديد . كما ان مصر ظلت لفترة بعد الفتح الاسلامى متأثرة ببعض التقاليد القبطية لا سيما فى فنون الحفر ، وذلك لان العرب كما جاء فى قول أحـــد الكتاب (... لم يكن لهم فى سابق عهدهم تقاليد راسخة ، لذلك اعتمدوا علـــى

1- Pauty E., "Les Bois Sculptés Jusque A l'Epoque Ayyoubid, Catalogue Générale de Musée Arabe du Caire, 1931".

الصناع وارباب الحرف والفنون من أهل البلاد المفتوحة لتشييد ما يريدون ، وصنع ما هم فى حاجة إليه من مختلف الفنون التشكيلية . لذلك سادت فى العصر الاسلامى المبكر معظم الاساليب الفنية التى كانت مستخدمة فى هذه البلاد قبل إخضاعها للحكم ...)(١). كما يرى كاتب آخر فى هذا الصدد ايضا (... انه يتعذر على المرء احيانا ارجاع بعض نماذج الحفر على الخشب فى مصر الى القرنين السادس والسابع الميلاديين ، وذلك استنادا الى أن الوحدات الزخرفية التى حفرت على الخشب كانت قد تأثرت بالفنون الساسانية والقبطية،باستثناء الخطوط الكوفية الموجودة عليها . غير ان الطابع الهندسى الذى اتسمت به الحشوات الخشبية فى الفنون الاسلامية على وجه العموم لم يكن وليدا عن الحضارة الاسلامية حيث نراه فى العديد من الحضارات السالفة ...)(٢).

<u>نمط الحفر فى العهدين الأموى والعباسى :</u>

عرف الطابع الاسلامى فى الحفر على الخشب منذ العصر الاموى ويذكر احد الكتاب (... ان النمط القبطى لم يكن قد اختفى او قضى عليه بدخول العرب لمصر، بل ظل هو الاساس الذى قام عليه الفن الاسلامى فيها ، وذلك جريا على السياسة الحميدة التى اتخذها العرب ازاء البلاد التى فتحوها،حيث تركوا لاهلها حرية ممارسة فنونهم وصناعاتهم وادارة اعمالهم ، على أن يكون للفاتح العربى مجرد الاشراف وتخطيط شئون الدولة العليا وقيادة الجيش . ومن الاحداث السياسية

---

(١) محمد صدقى الجباختجى : "الفن والتربية القومية "، المكتبة الثقافية ، عدد (٩٨) ، ديسمبر ١٩٦٣ ص ١٣٠ الى ١٣١ .

2- Lane-Poole Stanly, "Art of Saracens in Egypt", (London, printed by: J.S. Virtue and Co., Limited, City Road, 1886), p. 88.

التى كان لها شان كبير يذكر فى تاريخ الفن الاسلامى وبطريق غير مباشر اشتراك عرب مصر فى النزاع الذى قام بين الأمين والمأمون فى العصر العباسى ، فقد تحزب بعض الأعراب فى مصر للأمين ضد المأمون ، فلما انتصر المأمون وتولى الخلافة حضر بنفسه الى مصر وقضى على الثائرين عليه بها . وتأديبا لهم قطع عنهم الأرزاق من بيت العطاء ، فاضطروا الى النزول الى ميدان الأعمال من زراعة وصناعة ، ومن هنا اندمج العرب بأهل مصر من قبط وغيرهم ، وتصاهروا معهم وتقلدوا بتقاليدهم وعاداتهم وفنونهم وحرفهم بطبيعة الحال ...)[1]. ويبدو مما سبق ذكره ان نمط الحفر الاسلامى قام فى عهوده الأولى على أسس من فنون البلاد التى خضعت للدولة الاسلامية المترامية الأطراف ، واذا أردنا أن نتحرى الدقة فان الحفر الاسلامى فى بدايته قد تأثر بمسحة بيزنطية واضحة ، عندما كانت دمشق عاصمة الدولة الأموية ، أما فى العصر العباسى فقد تأثر بالنمط الساسانى عندما انتقل مركز الخلافة الى عدة بلاد مثل الرقة وسامرا ودمشق ثم بغداد مرة أخرى . ولما كانت مصر فى فترات معينة ولاية اسلامية تتبع دمشق فى العصر الاموى وتخضع لخلفاء الدولة العباسية اينما كانت عاصمة خلافتهم ، فقد كان من الطبيعى ان تسير فنونها وحرفها فى فلك فنون وحرف عاصمة الخلافة ، وتنهج نهجها .

نمط الحفر فى العهد الطولونى :

(... يوجد بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة العديد من النماذج الخشبية التى ترجع الى العهد الطولونى وهى ذات زخارف تتميز بالسعة العمق فى الحفر

(١) د . سعاد ماهر : "أثر الفنون التشكيلية الوطنية القديمة على فن القاهرة".

معضيق فى الأرضية . وهذا النمط يشبه الى حد كبير الأسلوب العراقى فى فن الحفر ، وليس هذا بغريب حيث نقل أحمد بن طولون الى مصر الكثير من أصول الفن العباسى فى سامرا التى نشأ بها ومن ثم طبقت هذه الأصول الفنية الجديدة فى بناء وتاثيث وزخرفة مسجد ابن طولون ، وقد غلف سقفه بعروق محفورة من الخشب تمثل الطابع الطولونى فى الحفر أصدق تمثيل ...)[1]. وذكر كاتب آخر فى معرض حديثه عن نمط الحفر الطولونى ، فاشار الى ازدياد خبرة المصريين فى هذه الحرفة جيلا بعد جيل حيث يقول (... عرف الحفر فى الخشب منذ العصر الأموى ، وازدادت الدراية به فى العصر العباسى والعصور التالية ، ولقد وجد فى قصر الحير الغربى الذى بناه هشام بن عبد الملك فى أوائل القرن الثامن الميلادى خشب محفور ومدهون ومذهب عرضت نماذج منه فى قصر الحير فى المتحف الوطنى بدمشق ، ووجد ايضا فى القصور العباسية فى الرقة خشب مماثل ، عرضنا نماذج منه فى قاعة الرقة بالمتحف وهى تعود الى ما بين القرنين التاسع والحادى عشر الميلاديين ، نعنى بذلك ان الحرفة كانت معروفة قبل الاسلام واعتنى بها العرب منذ فجر حضارتهم فكانوا منذ العهد الاموى حسبما كان شائعا يجعلون موضوعات زخارفهم لا سيما المحفورة نباتية ويجعلونها تقليدا للطبيعة او قريبة منها ، ثم اخذوا يحورونها فى العهد العباسى حتى اصبحت بعيدة عن الطبيعة شيئا فشيئا الى ان غدت مجردة عن الروح الطبيعية فى الطراز الاخير لسامرا ، وصارت شبيهة بالعناصر الجصية المصبوبة من حيث ضيق الارضية واحديداب الجوانب المندمجة ...)[2]. ويذكر

1- Pauty E., "Les Bois Sculptés Jusque A l'Epoque Ayyoubid, Catalogue Générale de Musée Arabe du Caire, 1931", p. 21.

(٢) العشق (ابو الفتوح)، "اعادة انشاء القاعة الأثرية الشامية"، عن دورية الجمعية الجغرافية ، مجلد ١٣ سنة ١٩٦٣ ص ١٢٥ ـ ١٦٠ .

كاتب اخر نمط الحفر الطولونى فنجده يتفق مع ما ذكره (ابو الفتوح) فيقـــــول (... الأخشاب الطولونية تمثل طرازا من الحفر منحرف الجوانب وتظهر فيــــه الصناعة الطولونية التى تخلق زخرفة من بضعة فروع حلزونية تغطى الأرضية كلهـــا ، ويتجلى فيها الابداع والبراعة النادرتين ، وقد يغطى التربيعة الخشبية من الخشب الطولونى رسم تخطيطى أو آخر موضوعاته نباتية تحيط به اشرطة من أقراص صغـــيرة محفورة ، أو فروع مستديرة أو مربعات أو أشكال مستطيلة ...)[1]. أما ما يتصـل بنوع الحفر المجسم فى العصر الطولونى فلو صح ما ذكره المقريزى عنه لقادنا ذلـك الى نتيجة ترجح وجود هذا النوع من الحفر فى بعض العهود الاسلامية فقد ذكـــر فى وصف بيت الذهب: أن خمراويه (... جعل فى قصره على مقدار قامة ونصــــف صورا فى حيطانه بارزة من خشب معمول على صورته وصور حظاياه والمغنيات اللاتـــى يغنينه ، بأحسن تصوير وأبهج تزويق ...)[2]. ويرى كاتب آخر ما يفيد وجــود تماثيل فى مصر الاسلامية قبل انشاء سامرا أو على الأقل قبل قدوم ابن طولون واليـــا عليها[3]. وقد ذكر المقريزى عن نوع الحفر المفرغ فى خططه بما يؤكد استخدامــــه ضمن الأنواع الأخرى من الحفر فى العصر الطولونى حيث يقول (... عندما مـــات أحمد بن طولون وتولى بعده ابنه خمراويه ، أقبل على قصر أبيه وزاد فيه وبنى برجــا من خشب "الساج الهندى" المنقوش بالنقر النافذ ـ بمعنى المحفور حفرا مفرغا ـ ليقوم مقام الأقفاص الخاصة بالطيور ...)[4]. وفى دار الآثار العربية قطعة مــن

(١) زكى محمد حسن: "الفن الاسلامى من الفتح العربى وحتى نهاية العصر الطولونى" مكتبة النهضة ، ١٩٤٨ ، جزء (١) ص ٩٤ .
(٢) المقريزى: "المواعظ والاعتبار فى ذكر الخطط والاثار" ، ١٤٤١م ، ج ١ ، ص ٣١٦ .
(٣) زكى محمد حسن: "فنون الاسلام" ، مكتبة النهضة ، ١٩٤٨ ، ج ١ ، ص ٩٦ .
(٤) المقريزى: "الخطط" ، ج ١ ، ص ٣٢٨ .

الخشب الطولونى عناصر زخرفتها شكلت على هيئة عصفورين متقابلين ومحفورة باسلوب الحفر الواطئ المسطح ٠ وبالمقارنة بينها وبين انواع الخشب الطولونى يلاحظ عليها ايضا عمق الحفر وضيق الارضية وتقوس حروف الوحدات البارزة كما ان هذا الاسلوب من الحفر نجده مشابها لبعض انواع من القوالب او الاختام او البصمات الخشبية للطباعة التى التزمت بهذا الاتجاه فيما بعد ٠ ولو اننا عاودنا الحديث عن الحشوة الطولونية السابق التنويه عنها يتبين لنا انها قد توحى من حيث موضوعها بمسحة قبطية بدت واضحة فى تصميم الطائرين وتقابلهما ، مع تماثل فى وحداتها ، مما يرجح شيئا من المداومة والمواصلة فى التقاليد المصرية التى لم يستطع اسلوب الطولونيين المستورد من بغداد والرقة وسامرا ان يمحيها ، وهكذا نستطيع ان نتبين ان النمط الاسلامى فى عمومه اخذ قوامه الروحى من شبه الجزيرة العربية ، اما قوامه المادى فقد تمت صياغته فى اماكن اخرى كانت للفنون والحرف فيها قوة وحياة قبل امتزاج القوام الروحى الجديد بهما ٠ غير ان هذا ليس بالقول الفصل انما يذكره الباحث بعد مقارنات ، وبناء على ما تجمع لديه من الاراء السابق الاشارة الى بعضها فى هذا الباب ٠

نمط الحفر فى العهد الفاطمى :

فى العهد الفاطمى ازدهرت الفنون والصناعات المختلفة ، وكان طبيعيا ان تنشط الحركة الفنية فى خط مواز للخط الحضارى الذى اتخذته سياسة الدولة ٠ فقد اتجه الفاطميون بعد ان تم لهم فتح البلاد الى تاسيس عاصمة جديدة تفى باغراض الدولة وتنافس عاصمة العباسيين ٠ وقبل مناقشة نمط الحفر فى العهد الفاطمى يحسن أن نعرض احد الاراء فى التحول الجذرى الذى حدث فى عناصر زخارف موضوعات الحفر ، لعل ذلك يساعد على المقارنة بين النمطين فى العصرين الطولونى والفاطمى ٠ ويقول

هذا الرأى (... فى القرن الثالث الهجرى اى خلال العهد العباسى حدث انقلاب فى تاريخ الزخارف الاسلامية اذ اقتصرت الزخرفة فى كافة المواد لاسيما الجص والخشب على الزخارف النباتية المحورة والمحصورة فى الاشكال الهندسية ، وهى التى أطلق عليها الاوربيون كلمة "أرابيسك" وقد ظل أسلوب الزخارف النباتية مستعملاً فى الحفر على الخشب فى القرنين الثالث والرابع الهجريين . أما فى العهد الفاطمى فقد بدأت الرسوم الادمية تظهر فى الحفر على الخشب ، بل لقد وجدت افاريز خشبية يبلغ طولها مئات الامتار كانت قد حفرت كحليات تزين الحوائط الداخلية للقصور الفاطمية وتحتوى على مناظر تصويرية تمثل الحياة الاجتماعية فى ذلك العهد أصدق تمثيل ...)[1]. ومن بين هذه الافاريز ما هو موجود بالمتحف الاسلامى بالقاهرة ، وبالمقارنة نجد ان هذه الافاريز الخشبية تشبه الى حد كبير الحفر على الجص فى العهد القبطى سواء من حيث الاسلوب الزخرفى او من حيث الموضوعات المتمثلة فى جامات نجمية او فى مستطيلات او أشكال هندسية اخرى . ويشير كاتب ثان الى ان (... هذه الرسوم التى ظهرت طفرة واحدة فى اخشاب بداية العصر الفاطمى ثم اختفت تماما فى نهاية ذلك العصر وحلت محلها مرة أخرى الزخارف الهندسية والخطية الكوفية المورقة ...)[2]. ويذكر كاتب اخر ان الأسلوب الفاطمى قد تأثر بالنمط القبطى حتى ذهب فى القول الى حد ذكر فيه انه كان عهدا لاحياء النمط القبطى ، لاسيما ما بدا منه واضحا فى معظم المنتجات الفنية للحفر على الخشب ، ويعزو ذلك

(١) د . سعاد ماهر : "أثر الفنون التشكيلية الوطنية القديمة على فن القاهرة".

2- Lamm C.J., "Fatimed Wood Work" (C. Bult. Inst. Egypt T. 18, 1935-1936), p. 71.

الى افتراضات محددة فيقول (... كان لفكرة تكوين خلافة منافسة للخلافة العباسية فى بغداد نقطة تحول فى تاريخ مصر الاقتصادى والسياسى والاجتماعى، وكان لكل عامل من هذه العوامل الثلاثة الأثر المباشر على فنون مصر عامة وحرفها بصفة خاصة ، ومن الأحداث السياسية التى كان لها شأن يذكر فى احياء بعض تقاليد الفنــــون القبطية فى نمط الحفر الفاطمى ، أنه كان فى رأى خلفاء الدولة الفاطمية فى بدايــة حكمها أنه ليس من الحكمة الاعتماد على مسلمى مصر ، لا سيما وأن الفاطميين كانــوا يدينون بالمذهب الشيعى بينما الخلفاء ممن سبقوهم فى الدولة العباسية كانــــوا يدينون بالمذهب الســنى ، ولما كان الناس على دين ملوكهم فقد كانت مصر بطبيعة الحال فى عهد العباسيين تدين بالمذهب السنى . ومن غير المعقول أن يسمــح الخليفة الفاطمى لشعبه أن يدين بمذهب آخر ، ومن ثم كيف يطمئن الفاطميون الــى شعب سبق أن أعطى عهدا وذمة الى الخليفة الذى يدين بمذهب مخالف لمذهبهم . لذا رأى خلفاء الفاطميين انه من الأسلم التعاون مع أهل الذمة من المصريين خاصة الاقباط . واتسم العهد الفاطمى بالتسامح مع الأقباط خاصة بعد أن تزوج أحــــد خلفائهم وهو العزيز بالله من مسيحية ، كان لها أكبر الأثر فى انتهاج سياســـــة التسامح مع المسيحيين ، فقويت الروابط الروحية والمشاركة الوجدانية بين خلفــــــاء الفاطميين وبين الأقباط ، استفادوا من خبرات من أوكلوا اليهم الأعمال من قبط مصر لا سيما الذين توارثوا أسرار حرفة الحفر عن أجدادهم الذين ساهموا فى الأثاث الدينى للكنائس والأبنية القبطية . وطبيعى بعد هذا التسامح ان نشاهد احياء للتقاليد القبطية فى صناعة الأخشاب خاصة المحفورة فى بداية العصر الفاطمى ، الا أن هذه التقاليد أخذت تتطور شيئا فشيئا لتصبح نمطا اسلاميا بعد أن استبعد منهـــــا

ما ينهى عنه الدين او ما لا يوافق التقاليد الاسلامية ومن ثم مزج الباقى فى بوتقـــة، واخرج نمطا متجانسا متناسقا . وقد استغرقت هذه العملية من جمع واستبعاد ومزج مائتى عام من الزمان اصبح للنمط الفاطمى بعدها ميزاته الخاصة به ...)[1]. ويتحدث كاتب آخر مشيرا الى المسحة القبطية التى ظهرت فى اسلوب الحفر الفاطمى المبكـر فيقول (... الطابع الاسلامى الممزوج بالسمة القبطية يسود المشغولات الخشبيـــة الفاطمية فى بداية عهدها ، فبعض النماذج التى وجدت بمقابر عين الصيرة — والتى نقلت بعدئذ الى دار الآثار العربية — تبين لنا مدى تأثر العهد الفاطمى بالنمط القبطى ، فى اوائل عهده بمصـــر ، وتمثل ذلك فى المشغولات التى تتوسطهـــا حشوة بداخلها حفر يمثل فروعا نباتية تخرج منها اوراقا محورة على شكل مغزلـــى ، على نحو ما نراه من حيث اسلوب الحفر على الجص فى العصر القبطى، فيرى الناظر اليها لاول وهله ان ثمة علاقة بينها وبين طراز الحفر القبطى . غير أن هذه الحليات نجدها قد تلاشت فى اواخر العهد الفاطمى خاصة فى القرن العاشر الميـــلادى، ولم يخلفها اى اثر من الزخارف السابق الاشارة اليها ...)[2].

مما تجمع من مادة وعما سبق ذكره تتضح خصائص نمط الحفر فى العصر الفاطمى وهو أنه قد أخذ يتأثر بالنمط القبطى لفترة محدودة ولاسباب معينة . بالاضافـــة الى انه قد نقل ايضا عن النمط الطولونى بالرغم من وجود فوارق طفيفة ناجمة عن تطور بطىء فى اسلوب الحفر بين عهد وآخر . الا انه بعد فترة تالية لفترة التأثر بالنمـــط القبطى يتضح للناظر الى الخشب الفاطمى بعد القرن العاشر الميلادى ، أن عناصره

1- Lane-Poole Stanly, "Art of Saracens in Egypt" (London, printed by J.S. Virtue and Co., Ltd., City road 1886), p.92.
2- Lamm C.J., "Fatimed Wood Work" (C. Bult. Inst. Egypt T. 18. 1935-1936), p. 63.

المحفورة عن الوحدات النباتية تكاد تكون اقرب الى محاكاة الطبيعة • الا انه طرأ على اسلوب الحفر تحرر طفيف اخر روعى فيه تغور العناصر الزخرفية ، بحيث اصبحت الارضيات اكثر عمقا على غرار ما هو متبع فى اسلوب الحفر البارز العالى ، وجعلت الفروع لينة متداخلة ومتوازية ، وتحررت من الخطوط المغزلية المنحنية على شكل "S" المرتبطة بالحفر الطولونى والتى ترى بوضوح فوق بواطن بعض العقود بالجامع الطولونى • وهذه العناصر النباتية قد وزعت بحيث تملأ المساحة المراد زخرفتها • وفى الوقت نفسه حدث تغير آخر فى اشكال الازهار والاوراق،بحيث اخذ يخالط العناصر النباتية،عناصر حية مأخوذة عن الحيوانات أو الطيور ، واصبحت الزخارف اكثر تعبيرا عن الحركة والحيوية لا سيما فى الرسوم الهندسية والكتابات الكوفية المورقة • وقد استخدمت هذه الزخارف فى زخرفة قطع الاثاث والمنابر وكراسى المصاحف ومقاعد المقرئين والشبابيك والمشربيات والصناديق ،والكسوة الجدارية والدعامات والسقوف والمحاريب • ولم يستدل على ادلة حاسمة تفيد استعمال الحفر على الخشب لعمل قوالب خشبية للطباعة على الاقمشة حتى ذلك العهد ، الا ان أحد الكتاب قد أشار الى انه (••• فى العصر الفاطمى كانت عجينة كعك العيد تقطع بواسطة قوالب خشبية محفورة ومحلاه برسومات بارزة تطبع على الكعك وتزخرفه بالنقوش •••)[1].

وان صح ما كتبه الكاتب السابق عن القوالب الخشبية الخاصة بكعك العيد • قد يبين لنا أن الحفر فى الخشب استعمل لاغراض مختلفة فى العهد الفاطمى ، ولم يقتصر استخدامه كحليات متممة للمشغولات ، أو كحشوات زخرفية قائمة بذاتها فحسب انما استخدم ايضا لاغراض نفعية اخرى ارتبطت بعمل ادوات استهلاكية مثل قوالب الفطائر وبصمات ختم الاجران وغيرها •

1- Lane-Poole Stanly, "Art of Saracens in Egypt" (London, printed by J.S. Virtue and Co., Ltd., City road 1886) p. 141.

ويتعذر تقويم النماذج التى اشار اليها الكاتب السابق عن قوالب نقش القطائر حيث لم يتسنى للباحث فرصة للاطلاع على نماذج أصيلة منها ترجع لنفس الفترة التاريخية . غير ان المجموعة التى قد تكون مشابهة لقوالب ذلك العهد ــ ان تحقق افتراض عملها فى العصر الفاطمى ــ والمحفوظة بمتحف الفنون الشعبية الملحق بالجمعية الجغرافية فى دولاب العرض رقم ٣ وتشمل تسع قطع نادرة من هذه القوالب ، وبالرجوع الى المختصين بالمتحف لم يستدل على ما يلقى الضوء لزيادة المعرفة بها ، ولا عن تاريخ صنعها . ولعل فى وجود بعض من هذه النماذج والتى يحتمل ان يكون تاريخ صنعها بعد الفترة الزمنية التى ذكرها الكاتب ما يرجح استمرار وتواصل الحرف المرتبطة بالعادات والتقاليد ، فضلا عن تواصل استخدام الحفر على الخشب فى مجالات متعددة .

وتمثل بصمات الطباعة الخشبية موضوع الرسالة ، نوع آخر من تلك الاستخدامات السابق الاشارة اليها . وسوف نواليها بالتحليل والتوصيف فى البابين الثانى والرابع . نعود بالحديث الى اساليب الحفر الاسلامية التى تقدم ذكرها لا سيما ذات التصميم المتمثل فى حشوات بداخل كل منها وحدات نباتية او هندسية . وان تعذر على الباحث الاهتداء ــ من خلال المراجع التى استشارها ومن دراسته للنماذج المعروضة فى المتاحف ــ الى بصمات خشبية خاصة بطبع الاقمشة يرجع تاريخها الى تلك العصور ، غير انه قد تسنى له عن طريق مشاهدة وفحص عدد وفير من الاقمشة المصرية المبصومة التى يرجع تاريخها الى ما بين القرنين السابع عشر والتاسع عشر ، ان يتبين فى عدد منها ، ما صمم فى شكله الكلى على اساس تقسيمه الى جامات وافاريز بداخلها وحدات متشابكة ، بحيث يختلف كل افريز منها عن الافريز المجاور له من حيث تصميمه وتباين الوانه . اذا كان الترابط بين الوحدات المحفورة على القوالب الخاصة بالقطائر

وأختام الاجران التى تيسر للباحث الاطلاع على بعض منها ـ اذا كان هـذا الترابط ـ يتعذر استنباط تشابهه واتصاله بوضوح بتلك الانماط التى اوردناها فى معرض الحديث عن الحفر على الاخشاب فى العهود الاسلامية . الا أننا كما سبق القول قد نلمس صلة وثيقة فى تقليد بصم الاقمشة والمناديل الشعبية حتى فى القرن التاسع عشر بما تقدمها من اصول كانت تحكم التصميم الاساسى للحفر على الخشب . ونلمس هذا التشابه فى تقسيم بعض قطع الاقمشة المبصومة على شكل افاريز وجامات تيسر رؤية الترابط بين عناصرها . وبصمات الطباعة الخشبية المحفوظة بالمتحف الشعبى بالجمعية الجغرافية والتى سبق الاشارة اليها ، يلاحظ ان بعضا منها يكون وحدات مرتبطة ببعضها فى افاريز ، وكانت هذه الافاريز على ما يبدو تبصم باسلوب يقرب الى الاذهان تصميمات الحشوات الخشبية القديمة كما ان بعضا من هذه البصمات ـ التى تمثل اسلوبا من اساليب استخدام الحفر لاغراض نفعية ـ كانت تستخدم لطباعة وحدات داخل اطارات هندسية سبق تقسيمها على المناديل الشعبية ، فتبدو كما لو كانت حشوات مستقلة فى تكاملها عن افاريز المناديل ، واصبحت بمثابة "قفلات" لها . وذلك قد يطابق ما كان متبعا فى الحليات التى استخدمت فى المخطوطات العربية للتنبيه بانتهاء الحديث ، وانتقال الكلام الى موضوع اخر ، حيث تأتى قفلاتها على شكل وحدات نجمية او ما يشابهها .

نمط الحفر فى العهد الأيوبى :

العصر الايوبى قصير فى مدته ، لم يتجاوز ثمانين عاما من الزمان الا انه على قصره يذكر عنه انه لم يعرف الهدوء الا قليلا . ومع ذلك فقد استطاع صلاح الدين

الاستفادة من الظروف التى احاطت به ٠ ومن الثابت تاريخيا ان صلاح الدين بعد موت عمه شيركوه ، خلفه فى الوزارة ، فنجح فى اعادة مصر الى حوزة الخلافة العباسية فى بغداد ، بعد استقلالها كحاضرة للخلافة الاسلامية فى عهـــد الفاطميين اكثر من مائتي عام ٠ ويذكر ان رجال العصر الايوبى حاربوا فـــى جبهتين ٠ جبهة داخلية ضد المتعصبين من الفاطميين الذين كانوا يمسكـون بزمام الحكم ، وجبهة خارجية ضد الصليبيين وما عرف عنهم ٠ ولقد كان مـن الطبيعى أن تسير فنون مصر فى هذا العصر فى فلك عاصمة الخلافة وهى بغداد مرة أخرى ، بعد ان استقل بها الفاطميون ابان العهد الفاطمى ٠ وقـــد استبدل المذهب الشيعى مرة أخرى بالمذهب السنى ، فاختفت تمامـــا الرسوم الادمية وحلت محلها مرة ثانية الزخارف الهندسية، ويبدو ان ذلك مرده الى ان الشيعيين كانوا اكثر تسامحا فى تحريم الرسوم الادمية حتى اصبـــح الطابع المميز للزخارف الخشبية فى النمط الايوبى هو الاسلوب الهندسى ويقول احد الكتاب (٠٠٠ ان العصر الايوبى يعتبر من عصور الانتقال التى كانـــت ذيلا لما قبلها وممهدت لما بعدها ٠٠٠)(١)٠ ويتبين لنا من ملاحظة اسلوب الحفر على الاخشاب الايوبية ، انها اخذت استعارات كثيرة من النمط الفاطمى لاسيما فى الاساليب الفنية لأصول الصناعة التى ظهرت فى العهد الفاطمـــى ٠ ويجدر بنا ان نذكر ان الخط الكوفى الفاطمى لم يبطل استعماله دفعة واحـدة ـ كما ذكر كثير من الكتاب ـ بل يتبين انه ظل يستعمل الى جانب خط النسخ الذى اشتهرت به عناصر الزخارف الايوبية ٠ ويتضح ذلك بعد دارسة أشهـــر

(١) د ٠ محمد عبد العزيز مرزوق ، " الفن الأسلامى فى العصر الايوبى " ، المكتبة الثقافية ، عدد ٨٠ ، مارس ١٩٦٣ ص ١٢١ ٠

الوثائق التاريخية المصنوعة من الخشب وهو تابوت المشهد الحسيني ، المصنوع من خشب الساج الهندى والمزخرف بحشوات محفور عليها زخارف نباتية بطريقة الحفر البارز المسطح ، ويشاهد بين هذه الزخارف عناقيد العنب . ويبدو من طريقة حفر هذا التابوت نضوج اسلوب الحفر المصرى فى ذلك العهد ومدى التفوق الذى وصل اليه الصانع فى حرفته . والكتابة التى نراها على التابوت بعضها بالخط الكوفى، وبعضها بالخط النسخ مما يرجح استعارة كثير من اساليب النمط الفاطمى فى العهد الايوبى . وبمقارنة الزخارف وطراز الكتابة بنماذج من الخشب الفاطمى ذى النقوش النباتية والخطية ، يتبين لنا مدى صحة استنتاج الكاتب السابق فى اشارته الى أن نمط الحفر الايوبى اخذ الكثير من عناصر زخارفه واسلوب حفره من العهد السابق له . الا انه بعد فترة لاحقة لبداية حكم الايوبيين أخذت الكتابة بالخط الكوفى تختفى واستبدلت بخط النسخ فى معظم الحالات الزخرفية ، كما ان الزخارف النباتية فى الحشوات ازدادت دقة وعمقا . ومن المنتجات الخشبية التى تبرز بوضوح الطراز الايوبى بعد مراحلة الاولى تابوت الامام الشافعى الذى يتألف جوانبه وغطاؤه من حشوات ذات زخارف نباتية دقيقة مجمعة فى "اطباق نجمية" تكون من تآلفها معا اشكالا هندسية من نجوم ومثلثات وهى السمات المميزة للتكوين الزخرفى فى هذا العصر. والاجزاء الحابسة لهذه الحشوات محلاه هى الاخرى بخطوط متوازية محفورة على التابوت ، والتابوت غنى بالنقوش المكتوبة باستعمال الخطين الكوفى والنسخ . كما ان الدقة فى صناعة هذا التابوت والامعان فى حفر حشواته - حتى ان بعضها لا يتجاوز فى مساحته سنتيمترا مربعا - ترجع لظروف البلاد السياسية التى تسببت فى ارتفاع ثمن الاخشاب المستوردة بسبب الحروب الصليبية منذ اواخر العصر الفاطمى

وطوال العصر الايوبى ، مما حمل الصناع على الحرص فى تشغيله ، وعدم اهمـــال اى قطعة من الاخشاب الفنية مهما صغر حجمها . ومما يثير انتباهنا فى نمط الحفـر الايوبى دقة الزخارف الهندسية وادخالها مع الزخارف النباتية فى تكوينات تكـــون أحيانا متناهية فى الصغير . وقد وصف أحد الكتاب هذه السمة بقوله (... يبـدو ان العصر الايوبى قد اتخذ الحشوات الخشبية الصغيرة التى زودت بحليات نباتيـــة سمة لفنه ، حيث بدت النقوش المحفورة على الخشب فى ذلك العصر ، كما لو كانـــت تطريزا مجسما على الاخشاب ، واتخذت الخطوط حينذاك مظهرا مموجا ، كمـــا كانت نهاية بعض الكلمات تصبح حلية زخرفية ينهى بها الصانع زخارف الحشوات.)[1]

نمط الحفر فى العهد المملوكـــى :

بانتهاء العهد الايوبى انتقل الحكم فى مصر الى دولتى المماليك البحرية ثـــم البرجية وخلال حكم المماليك شهدت مصر نهضة عمران شاملة ، فانشئت الجوامـــع والمدارس والقصور والاضرحة والوكالات والاسبلة ، وطبيعى أن تسير الصناعات والحرف فى خط مواز لخط الانشاءات ، ويذكر ان الصناعات فى ذلك العهد تميزت بالدقة وكثرة الزخارف لاسيما الهندسية المتعددة الاضلاع ، المتشابكة والمتداخلة والـتى تكون من تداخلها احداثيات لمعينات ومربعات وغيرها من الاشكال الهندسيـــة المجردة . وكثرت الاطباق النجمية التى تكون فى تالفها مع بعضها اشكالا هندسية من مسدسات ومثمنات . وفى ذلك العصر استطاع العاملون فى الاشغال الخشبيـة — من نجارة وحفر وتطعيم وخرط — ان يبدعوا فى زخرفة الحشوات بالرسوم الدقيقة،

1- Weill David, "Les Bois A'Epigraphes Jusque A L'Epoque Mamlouke" (Catalogue du Musée Arabe du Caire 1931), p. 51.

والتى يبدو انها كانت تتميز بأنواع المراوح النخيلية والفروع والوريقات ٠ والاسلوب الهندسى المتداخل أبرز صفة مميزة للخشب المملوكى وقد تخلو تكويناته — من حيث عناصرها — من أى موضوع زخرفى محدد على غرار الموضوعات الاجتماعية التى كانت تنفذ فى العهد الفاطمى خاصة المبكرمنه ، ويتضح مما تجمع لدى الباحث من مادة: أن أساليب اخرى من الحفر قد ازدهرت فى العهد المملوكى مثل تطعيم الحشوات بخيوط واشرطة من نوع آخر من الخشب والعاج والصدف ، كما استحدث نوع آخر من الحفر ، وهو الحفر للتداخل تمهيدا لملئه أو تطعيمه بالصدف والعاج والعظم ، ومن أمثلة ذلك مصراع باب فى دار الاثار العربية بالقاهرة ، قوام زخرفته حشوات صغيرة كثيرة الاضلاع ، ومنقوش عليها بالحفر البارز رسوم محلاة "بفتات" رفيعة من العاج ، وقد جمعت هذه الحشوات على شكل اطباق نجمية ، ويذكر أحد الكتاب (٠٠٠ ان ابدع ما وصل الينا من الحفر على الخشب فى عصر المماليك يتجلى فى المنابر التى تشهد باتقان هذه الصناعة فى ذلك العصر ، ومن أقدمها منبران يرجعان الى القرن السابع الهجرى ٠ الأول حشواته من خشب الساج الهندى والابنوس ومزخرف بالرسوم النباتية الدقيقة ، والثانى هو الذى امر بانشائه لجامع الصالح "طلائع" الامير "بكتمر الجوكندار" ، حشواته مطعمة أيضا بالسن وذات زخارف نباتية دقيقة ٠ ومن مقتنيات العهد المملوكى ايضا منبر فى مدرسة "الجاى اليوسفى" بالقاهرة ، حشواته (مدقوقة بالأويمة) — أى مزخرفة بأسلوب الحفر — ومحاطة بأشرطة من السن ٠ ومن المنابر الهامة منبر المدرسة الفخرية بالقاهرة ومنبر مسجد المؤيد ، كذلك منبر المدرسة الباسطية ومدرسة الاشراف ومدرسة قايتباى — ويذكر الكاتب فى هذا الصدد اسماء بعض المهرة من الصناع

الذين حذقوا صناعة الحفر على الخشب فى ذلك الوقت مثل " احمد بن عيسى " ويذكر
انه هو الذى حفر المنبر الموجود الآن بالخانقاه ـ ...)[1]

(١) حسين على الرفاعى : " الصناعة فى مصر " مطبعة مصر ـ القاهرة ، ١٩٣٥ ص ٥٠٢

الفـــترة الرابعة

(١٥١٧م حتى بداية القرن التاسع عشر)

العصـــر العثمانى :

فى اوائل القرن السادس عشر تعرضت مصر للغزو العثمانى ، فتحولت القاهـــرة بعد ان كانت حاضرة لامبراطورية مترامية الاطراف الى مجرد عاصمة ولاية ، ضمـــــن الولايات التابعة للعثمانيين وظلت على هذا الحال نحو ثلاث قرون تحت حكـــــم العثمانيين المزعزع تتقاذفها الاهواء ، وتلعب بمقاديرها الأعاصير السياسية ، ويتبين لنا مما سبق ذكره تاريخيا عن ذلك العهد ان فترة الحكم العثمانى ترتب عليها ركــود وكساد فى مجالى الفن والصناعة ،خاصة بعد ان جمع السلطان سليم المهرة من الصناع والمشهورين من الحرفيين . ويذكر انه نقل من ارباب الحرف ما يقرب من ١٨٠٠ صانعا ، يسانده هذا القول الجبرتى فذكر :(... عندما رجع السلطان سليم الى بلاده بعـــد ثمانية اشهر من فتح مصر ، ولما خلص من امر مصر ، اخذ معه الخليفة العباســـى ، فانقطعت الخلافة والمبايعة للعباسيين ، واخذ فى صحبته ما انتقاه من ارباب الصنائع التى لم توجد فى بلاده ، بحيث ان مصر فقد نحو نيف وخمسون صنعة ...)(١) .

ويذكر كاتب اخر ان السلطان سليم ارسل هذه الطائفة من الحرفيين الى القسطنطينية (... بحجة بناء جامع هناك مماثل لجامع السلطان الغورى ، فحرمت مصر من جهـــود هؤلاء الصناع حاذقى الصناعة ، واخذت فنونها فى التأخر ولم يبق بها الا صناعـــات

(١) محمد قنديل البقلى : "المختار من تاريخ الجبرتى"، كتاب الشعب رقم ٢٧ — مطابع الشعب ، ١٩٥٨ ص ١٤ .

يدوية بسيطة مثل صناعة نسيج الكتان واستخراج الزيوت وعمل السكر ودبغ الجلـــود وصناعة الأوانى الزجاجية ٠ بينما تقدمت الصناعات فى استنبول وترعرعت ٠٠٠)(1).
وترتب على ذلك تدهور معظم الصناعات التى كانت الزعامة فيها لمصر ، ولم يتــرك العثمانيين مجالا للعمل فى مصر الا للصبية الصغار الذين تنقصهم الكفاية والتدريب ، ويحتمل انه كانت لهذه الظروف التى حلت بالبلاد أسوا الأثر على حالة المواطنــين ، بالاضافة الى انخفاض مستوى المعيشة وفقر غالبية السكان وتحويل المصريين الـــى مواطنين من الدرجة الثانية ، اكبر الاثر فى احباط همة الصناع ، كما تدهورت كذلــك النظم التى كانت تقنن نظام الطوائف الصناعية مما شكل سببا اخرا فى تدهور الحــرف والصناعات وسوء حال الحرفيين فيها ، وقد ذكر المقريزى فى خططه ما يؤيد هذا القول حيث يقول (٠٠٠ نظام الطوائف الصناعية بدأ فى التدهور والانحلال ، مرة عقـــب المجاعة التى حصلت فى مصر عام ١٠٦٩م ، الا ان المماليك اعادوا نظام هـــذه الطوائف بين سنتى ١٢٤٠م و ١٥١٧م ، ولما اختلت الصناعات فى عهد الاتــراك فسد نظام الطوائف مرة ثانية ، وساءت قواعده ٠٠٠)(٢).

وصف الجبرتى وابى السرور القاهرة فى نهاية العهد التركى(٣) جاء هذا الوصـــف نقلا عن احد الكتاب نناقشه تباعا ـ باوصاف تبدو فيها ملامح يحتمل أن تكون قـــد اثرت على نمط الصناعات عامة والحفر بصفة خاصة فى ذلك العهد ، والوصفان يشيران الى حوادث سياسية واجتماعية عن حياة القاهرة فى العصر التركى ، الا انه يبدو مـــن

(١) فؤاد فرج المهندس: "القاهرة "، دار المعارف، ١٩٤٦ ص ٤٨٢ ٠
(٢) المقريزى : رقم ٢١ بلدان ـ جـ ٢ ، ص ٣٠٧ ٠
(٣) فؤاد فرج المهندس : "القاهرة "، ص ٤٨٥ ٠

مناقشة محتوى ما جاء بهما وبخاصة ما يتعلق بالامتيازات الاجنبية التى منحها بعض سلاطين الاتراك لكثير من الدول لا سيما فرنسا وانجلترا ، وذلك بحجة حماية التجار والرعايا الاجانب فى مصر ، مما شجع هؤلاء الاجانب على فرض ارادتهم على مصر وحكومتها ، الامر الذى يؤيد احتمال ارتباط انماط الفنون وتأثرها بما يتفق والذوق الاوروبى منذ هذه الفترة . وقد استمرت هذه الامتيازات الممنوحة للاجانب عقبة فى سبيل تقدم الاسلوب العربى المصرى المميز الذى صادف نموا مضطردا خلال العصور السابقة ، واتسمت غالبية الاشغال الخشبية منذ العهد التركى ببعدها عن الدقة وجودة التشطيب ، خاصة وانه يظهر مما سبق ذكره ان مصر كانت مهدا للصناعات الدقيقة ، وان الاساليب الفنية ذات الطابع المميز لقيت فى مصر ارضا خصبة لنموها جيلا بعد جيل . وبمناقشة انطباعات بعض الرحالة الاجانب الذين زاروا مصر وكتبوا عنها خلال الحكم العثمانى ، يلمس الباحث تناقضا واضحا يبدوا أن سببه يرجع الى التاريخ الحضارى المعروف لمصر قبل الفتح العثمانى من جهة ، والواقع الاليم الذى عاشته مصر ولمسه الكتاب بعد ذلك الاحتلال من جهة اخرى . فقد كتب الفرنسى "جريفان افاجار" الذى زار مصر سنة ١٥٣٤ م اى بعد الفتح العثمانى بنحو ١٧ سنة فكتب يقول (... احياء القاهرة دب فيها الخراب ، وتحول جزء كبير منها الى انقاض وخرابات وقاذورات ، وان شيطان الفن والوحى والجمال قد غادر القاهرة نهائيا منذ ان وطأتها اقدام سليم الأول ...)[1]. ثم يصف كاتب آخر فنون مصر فى العهد التركى وصفا يغاير ويناقض وصف الكاتب الاول فيقول (... تزخر القاهرة فى العصر التركى بالقصور الفخمة والعمارات الشامخة والجوامع

---

(١) جريفان افاجار : "احوال الاراضى المقدسة" ترجمة فؤاد فرج ، دار المعارف ١٩٤٦ ص ٤٨٢ .

والمدارس والوكالات والخانات والاسبلة التى يعلوها الكتاتيب والخوانق العامرة ٠ كما يحيط بالمدينة ـ بمعنى مدينة القاهرة ـ كثيرا من الاثار القديمة ٠٠٠)[١] .

ويلمس من مناقشة اقوال من كتبوا فى وصف مصر ابان العهد التركى انهم كانوا ينظرون اليها وقد بدت امامهم فى الواقع مرة وفى مخيلتهم مرة أخرى ، وفى خط مواز لهذه الحقيقة الملموسة نظرة اجلال واكبار لما كانت عليه من حضارة قبيل الفتح العثمانى خاصة فى العلوم والفنون والصناعات ، وتمثلت هذه الحقيقة المؤلمة فى اشارتهم لما فعله السلطان سليم والولاة الاتراك الذين امعنوا فى نهب وتخريب ونقل المعالم الاثرية القيمة الى الآستانة ٠ كما ان من وصف الذين ربطوا ما شاهدوه من واقع بماضى مصر وحضارتها ، اضافوا الى انطباعاتهم الحاضرة ذكرياتهم الماضية ٠ وقد ذكر احد الكتاب مشيرا الى نمط الحفر التركى فقال (٠٠٠ انه على الرغم من تخلف العصر التركى فان بعض الاثار القليلة التى لا تتناسب مع طول مدة هذا الحكم قد يبدو فيها ارتداد للروح البيزنطية التى اخذت عناصرها تتغلغل مرة ثانية فى زخارف نمط الحفر التركى من ناحية اختيار العناصر ٠ أما وسيلة التنفيذ فقد عولجت بطريقة أخرى خالفت فى الكم والكيف الاسلوب العربى الاصيل الذى تبلور فى العصر المملوكى وبلغ الذروة فى دقته ٠٠٠)[٢] ٠ والآثار التى تركها العهد العثمانى تبدو فيها روح تختلف عن الروح المصرية والعربية ، ولكنها على قلتها تمثل عصرا من عصور انطبعت فيها الفنون والصناعات بظروف سبق ذكرها فى هذا الباب ٠ ويتضح من ملاحظة اسلوب الحفر فى بعض الاثار من العهد العثمانى والمتمثلة فى المساجد

---

(١) فؤاد فرج المهندس: "القاهرة" ، ص ٤٨٩ ٠

(٢) فؤاد فرج المهندس: "القاهرة" ، ص ٤٩١ ٠

التى من اهمها جامع سليمان باشا داخل القلعة ومسجد المحمودية فى ميدان محمدعلى مقابل القلعة وجامع سنان باشا ببولاق وجامع محمد ابو الذهب بشارع الازهر مقابل الجامع الازهر ومسجد آق سنقر الفرقانى بدرب سعادة خلف مديرية أمن القاهرة. كذلك الاسبلة واهمها سبيل وكتاب عبد الرحمن كتخدا وسبيل وكتاب اوده باشى بالجمالية . ونذكر من البيوت التركية الاثرية بيت الجريدلية وبيت السحيمى بالجمالية وبيت السنارى بالسيدة زينب . ومن ملاحظة اسلوب الحفر على هذه الاثار سواء الحفر على الاخشاب او الحفر الجصى يتبين لنا السمة التى يبدو انها لازمت نمط الحفر العثمانى الذى اتسم بسرعة فى التنفيذ يرجعها الباحث الى عدة احتمالات أهمها رغبة الولاة واتباعهم الذين حكموا مصر من قبل السلاطين الاتراك فى سرعة تنفيذ ما يطلبونه من تنسيقات وزخارف داخلية وخارجية لقصورهم ومنشآتهم ، وقد ارتبط عامل السرعة فى التنفيذ على ما يبدو بقصر المدة المقررة للوالى والتى كانت لا تتجاوز ثلاث السنوات فاتسم التنفيذ فى الحفر البارز باتباع اسلوب يعطى مظهر الحفر البارز المسطح وذلك بتفريغ الاشكال على رقائق الاخشاب بحيث يكون سمكها مساو لعمق الحفر ثم تلصق بعد التفريغ على ارضيات مسطحة من اخشاب اخرى ، بدلا مما كان متبعا فى حفرها من كتلة واحدة فى فترة ما قبل العهد العثمانى ، الامر الذى كانت يتطلب طولا فى الوقت وحذقا فى التنفيذ افتقرت مصر اليهما فى ذلك العهد . والمادة المعروفة عن اسلوب تصميمات الزخارف فى ذلك العهد اتسمت بالتكرار على غرار تصميمات السجاد بحيث يقسم السقف او الكسوة الجدارية او حشوات الاثاث الدينى والمدنى فيتوسط اغلبها حشوة على شكل دائرى او بيضاوى ، او على شكل عقد مقوس او مدبب ، ويعمل تصميم لربع المساحة التى تتوسطها الحشوة كوحدة

ترفع على (اسطمبات) ثم تكرر في ثلاثة الارباع الاخرى لتكون وحدة التصميم الكلى للمساحة . ويبدو ان وحدة التصميم هذه كانت ترسم على الخشب بواسطة الاسطمبة ثم تفرغ بادوات تفريغ على أن تلصق بعد تنظيفها على السقف او المساحة ليبدو البروز المطلوب على غرار الحفر البارز المسطح . ومن بصمات الطباعة الخشبية التى تيسر للباحث الاطلاع عليها ما نفذ بهذه الطريقة ، وسوف نواليه بالشرح والتوصيف في الباب الرابع من هذه الرسالة . نعود بعد هذا لنمط الحفر العثماني فنذكر ان اسلوب الحفر فيه يختلف عن الاسلوب المصرى والعربى ، الا ان ما أشار اليه الكاتب جريفان قد يلقى الضوء على اسباب هذا التباين في الاسلوب فيقول (... ان شعب مصر في العصر التركى كان خليطا من اجناس متباينة فنجد التركى بجوار المغربى والعربى بجوار العجمى واليهودى بجوار المسيحى واللاتينى بجوار الرومى والارمنى بجوار الهندى والاوروبى بجوار الاسيوى . ولكل من هؤلاء الحرية في اتباع عاداته وتقاليده وممارسة حرفه والخضوع لقوانين بلاده ...)[1]. ويرجح الباحث ان لهذا الخليط من الاجناس خاصة ارباب الحرف منهم اثر في نمط الحفر الذى ارتبط بأذواق الاجانب الذين هاجروا الى مصر ويذكر احد الكتاب ما يؤيد هذا القول الخاص باستيطان هذا الخليط من الاجناس في مصر خلال هذا العهد حيث يقول (... بعد ان وافق السلطان التركى سليمان الثانى على منح الدول الاجنبية فرمان الامتيازات الاجنبية في مصر شجع الكثير من الاجانب في الهجرة اليها ...)[2]. وقد وجد هؤلاء من اسباب الحماية

(١) جريفان اغاجار : "احوال الاراضى المقدسة" ، ص ٤٨٣ ـ ٤٨٤ .

(٢) محمد قنديل البقلى : "المختار من تاريخ الجبرتى" ، كتاب الشعب رقم ٢٧ ـ مطابع الشعب ، ١٩٥٨ ص ٧٧ .

ما شجعهم فى الاستيطان بمصر ٠ ومن هؤلاء الاجانب وكما ذكر احد الكتاب (٠٠٠ من لم يقنع فقط بممارسة حرفته او ترويج تجارته بل راحوا يفرضون اساليبهم على النمط العربى المصرى ٠٠٠)(١).

الحملة الفرنسية وأثرها على الحرف :

جاءت الحملة الفرنسية بالكثير من العلماء والفنانين الى مصر ، وبعد تحطيم الاسطول الفرنسى فى خليج ابى قير ، وانقطاع الصلة بينها وبين فرنسا ، سعت الادارة الفرنسية الى تنظيم بقايا الحرف والصناعات المصرية فى ذلك الوقت على اسلوب جديد يتفق وحاجياتهم ٠ واهتم علماء الحملة الفرنسية بتسجيل فنون الصناعات الحرفية وغيرها ، كما ترجم الكثير من الكتب الفرنسية بعد ذلك ، لا سيما ما يتصل منها بالفنون والحرف مما كان له اكبر الاثر فى تطويرها بمصر منذ ذلك العهد ٠

وفى عهد محمدعلى كان الانتاج الصناعى يساير المتطلبات الحربية ، ولقد اجبر محمد على الصبية على التعلم فى مصانعه ، لانه كان يرى فى تعليمهم للصناعات اكبر قوة له فى تنفيذ اغراضه وفى استقلاله الداخلى والخارجى ، حتى سياسة البعثات التى اتبعها ارتبطت بالدرجة الاولى بالجيش ، باستثناء عدد قليل من المبعوثين ارسلوا للخارج لتعلم بعض الحرف للافادة منهم فى مصانع الدولة ومرافقها العامة التى احتكر محمد على غالبيتها ٠ وسوف نذكر بعضا من هذه البعثات الفنية تفصيلا فى الباب الثانى لعلاقتها بحرفة الطباعة بالبصمات الخشبية ٠

(١) حسين على الرفاعى : "الصناعة فى مصر"، ص ٤٩٤ ٠

خاتمة البـاب الأول

نستخلص مما تقدم فى هذا الباب ان انماط الحفر قد ارتبطت على ما يبدو بالاحداث السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، وقد ساعد استقرار الاوضاع فى البلاد على وجود حياة الترف والبذخ التى سادت مصر فى فترات مختلفة أزدهرت فيهـــــا الحرف والصناعات • كما كان لتعاقب الحكام وتنوع هوياتهم منذ الفتح الاسلامى لمصر على يد عمرو بن العاص وتعيين الولاة من قبل خلفاء الامويين والعباسيـــين واتباعهم من الامراء الطولونيين ثم الاخشيد يين ثم الفاطميين مع مطلع القرن الثامـــن الميلادى • تلاه ظهور الدولة الايوبية فى أواخر القرن الحادى عشر ومطلع القـــرن الثانى عشر ، وما تلاه مباشرة من حكم المماليك الى بداية حكم الاتراك العثمانيـــين • نتبين ان حرفة الحفر فى الفترات الاسلامية التزمت بانماط وطرز سبق ذكرها ، الا اننا نجملها هنا فى ان الحفر قد لاقى فى العصور الاسلامية مع غيره من الفنون الاخـــرى انتشارا واسعا ، ادى الى تشابهه واشتراكه فى خصائص عامة ، وهى أستخـــدام الزخارف الهندسية والنباتية دون غيرها من العناصر الاخرى فى الحفر على الخشـــب منذ العهود الاولى من الحضارة الاسلامية ، وبنفس الاسلوب الذى كان سائدا فـــى العصر القبطى مع اضافة شريط من الكتابة العربية يكاد يكون دائما آيات قرآنيـــة • وفى القرن الثالث الهجرى اى منذ العصر العباسى حدث انقلاب فى تاريخ الزخارف الاسلامية ، اذ اقتصرت الزخارف على الوحدات النباتية المحورة والمحصورة فـــى الاشكال الهندسية ، وظل أسلوب الزخارف النباتية المحفورة مستعملا فى الحفر علـــى الخشب الى ان طرأ عليه تطور آخر ، ففى العصر الفاطمى بدأت الرسوم الآدميـــة والحيوانية تظهر فى الحفر على الخشب ثم اختفت تماما هذه الرسوم فى نهايـــة


صفحة مفقودة

وفى العهد العثمانى تدهورت اساليب الصناعة عما كانت عليه ، فاتسم التنفيذ باستخدام الاساليب المقلدة للاصل ، ويبدو أن الحرفيين قلدوا المهارات القديمة فى فنون الحفر ، مما نتج عنه اعمال زائفة بعيدة عن الاصالة والتقاليد الفنية للفنون السابقة لعهدهم .

كما ان روح الحفر من حيث عناصره ووحداته الزخرفية قد اختلفت عن الروح المصرية والروح العربية ، ويرجع ذلك الى عاملين : الاول هو افتقار مصر الى الصناع والمصممين الامر الذى دفع العثمانيين الى استيراد الصناع الاجانب من خارج البلاد . والعامل الثانى كان لرغبة الاتراك فى طمس معالم الروح المصرية فى الزخارف والحليات وابدالها بالذوق التركى والاجنبى الدخيل على مصر .

وبعد انتهاء الحملة الفرنسية على مصر ، سعت الادارة الفرنسية الجديدة الى تنظيم بقايا الحرف والصناعات التى كانت فى حالة من الاضمحلال فاهتم علماء الحملة الفرنسية بتسجيل الفنون والحرف وغيرها ، كما ترجم الكثير من الكتب الفرنسية بعد ذلك وبخاصة تلك التى تتصل بالفنون والحرف مما مهد الطريق لمحاولة تطويرها واعادة احيائها فى مصر .

أما عهد محمد على والذى بدأ مع مطلع القرن التاسع عشر ، فسوف يذكر تفصيلا فى الباب الثانى .

الباب الثانى

تصنيع البصمات

عقب العرض التاريخى الموجز الذى تناوله البحث فى بابه الاول ، يتعرض الباب الثانى لدراسة مشاكل تصنيع البصمات الخشبية ، والاساليب الفنية التى اتبعت فى صناعتها ومدى صلتها بانماط وطرز المشغولات الخشبية السابقة للقرن التاسع عشر .

ويتعين علينا قبل الحديث عن تصنيع بصمات الطباعة الخشبية خلال القرن التاسع عشر ، أن نقف على بعض سماتها ، وملامحها الأساسية ،ومدى صلتها بالأنماط والطرز التى كانت قائمة فى مشغولات النجارة — لاسيما المجملة بالحفر — فيما سبق ذلك التاريخ بعدة قرون ، وربما أُثرت هذه الطرز وتلك الانماط على الكثير من اساليب التصميم فى الفنون والصناعات والزخارف والحليات التى استمرت حتى القرن التاسع عشر محتفظة بقالبها الفنى التقليدى القديم .

ويجدر بنا قبل تحليل أُصول هذه الأنماط التى يرجح ان تكون صناعة بصمات الطباعة الخشبية قد تأثرت بها فى القرن التاسع عشر ، استعراض ما ورد بخصوص هذه الحرفة التى يرجح أُنها قد تكون من بين الحرف الموغلة فى القدم ، والطباعة — يقصد بها فى هذا الباب "البصم أو الختم" ببصمات أُو قوالب مصنوعة من الخشب أُو الفخار أُو غيره — عرفت ومارسها الانسان البدائى فى عصور ما قبل التاريخ بأسلوبه التلقائى وفقا لمعتقداته الخاصة . ومن المعروف أن الانسان البدائى

كان يستغل كفه الذى يغمسه فى دم الحيوانات التى يصيدها ومن ثم يطبعهـا او يبصمها على جدر الكهوف التى يلجأ اليها ، فقد كان يتخذ هذه الطريقـة كوسيلة لتنفيذ وحدات رموزه التى كان يطبعها على جدران الكهوف ومداخلهـا ، كتعويدات تحميه من شر اعدائه لاسيما من الوحوش ، ثم اخذت اشكال المبصومات واساليب طباعتها تتطور حتى اهتدى الانسان الى ابتكار اشكال اخرى غير عناصـر بصمة الكف او القدم . ويعتقد انه اهتدى الى تلك الاشكال عن طريق التأمـل والملاحظة لما يحيط به من عناصر الطبيعة المختلفة ، بالاضافة الى ما قد تتركـه آثار اقدامه وآثار ارجل الحيوانات على الارض والرمال ، ومن ثم تاثيرها المباشر على الاراضى المبللة وغيرها ، يؤيد هذا القول احد الكتاب حيث يقـول : (... اهتدى الانسان الاول بطريق الصدفة الى عملية الطبع حينما جلس بملابسه الجافة على ورق الشجر المبتل بالماء ، ووجد ان هذه الاوراق تركت اثرا لشكـل النبات على ملابسه وبالعكس عندما جلس بملابسه المبتلة بالماء على ورق الشجـر الجاف فوجد بملابسه ايضا اثرا لشكل النبات ، وعن هذا الوضع الذى جاء عفـوا وبطريق الصدفة لملاحظته المستمرة لاثار الاقدام على الطين ، ولظلال اوراق الاشجـار على الارض بالاضافة الى اثار تلك الاوراق على ملابسه الجافة السابـق الاشارة اليها . بدأ يرطب اوراق بعض الاشجار بالماء ثم يضغطها بنفسه فـوق القماش لتترك اثرا يستمتع بمنظره ويعجب بزخارفه ...)[1] . ويبدو ان فكـرة الطباعة على الاقمشة نشأت عند الانسان البدائى من ملاحظته المستمرة للطبيعـة التى تحيط به فى كل مكان . وعن هذه الطبيعة وعناصرها اخذ ينوع فى وحـدات

1- Knecht and Fothergill, "The Principle and Practice of Textile Printing", (London 1935), p. 20.

وعناصر اشكال المبصومات ، وبالتالى اخذ يفكر فى وسائل اخرى للبصم غير استخدامه بصمة كفه او قدمه ، ويرجح انه اهتدى الى ابتكار صناعة البصمات من الخامات البيئية المحيطة به كالاحجار وشغف القرع وقطاطع من فروع الاشجار التى قام بحفرها فى مراحل تاليـــــة .

ويحتمل معرفة المصريين القدماء لطباعة الاقمشة منذ الدولة الوسطى او قبلها ، يؤيد هذا الاحتمال ما ذكره احد الكتاب فى معرض تحليله للرسوم الجدارية لاحـدى مقابر بنى حسن منذ الاسرة الثانية عشر ، فيقول (... الوحدات المطبوعة على ثياب النسوة الساميات ، مطبوعة بلون ثابت من الازرق ولون الحناء والاخضر والاحمر..)(1). وفى الباب الرابع من هذه الرسالة وفى شكل (٤٥) صورة لرسم جدارى عن احـــــدى رسوم مقابر بنى حسن ، تمثل بعض النساء الساميات يرتدين ملابس مصنوعة مـــــن اقمشة مطبوعة . ويشير كاتب اخر الى حقبة تالية من الزمان ، عرفت فيها مصـــــر طباعة الاقمشة . مما يرجح استمرار ومداومة معرفة الصناع المصريين لها جيلا بعد جيل، وقد اكد الكاتب فى حديثه الى شهرة بعض المدن المصرية فى النسيج والطباعـــــة حيث يقول (... للطباعة جذور راسخة فى مصر منذ عمق التاريخ ، وان بعـــــض البلدان المصرية اشتهرت بطباعة الاقمشة بالقوالب اليدوية منذ العصور الوسطـــى، ومن بين ما تركه عن هذه العصور من اثار وتحف قطع كتانية مطبوعة بمدينة اخمـــــيم يرجع تاريخها للقرن الرابع الميلادى ...)(٢). وبالمتحف الملحق بقسم الفنـــون فى معهد الدراسات القبطية بالقاهرة ، قطع من النسيج والنسيج المطبوع قد تكـون

1- Devenport, "The Book of Custom" (New York 1948), p. 22.

(٢) زكى الرشيدى وآخرون : "تطور الصناعات فى مصر القديمة" ١٩٥٦ ص ٢١.

من الانواع المشار اليها فى النص السابق ، خاصة وأن من بينها قطع من النسيج المطبوع يرجع للقرن الرابع الميلادى ومنسوب ايضا لمدينة اخميم . ومن تلك الفترة ايضا لاحظ الباحث من بين القطع المعروضة بالمتحف الزراعى فى قسم الزراعة القديمة فى دولاب العرض رقم ٢٨ قطعة من خشب الجميز ـ مثبتة تحت رقم ٤٢٣٨ ـ محفور عليها زخارف نباتية بطريقة الحفر البارز ، وقد ذكر عنها فى سجلات المتحف انها وجدت بمنطقة الشيخ عبادة بملوى منذ القرن الثالث الميلادى ، وقد اشير اليها فى الباب السابق ، الا اننا نعود هنا لنوالها بالوصف والتحليل، وهى على ما يبدو لم توصف بعد توصيفا منهجيا ، انما كان الغرض من عرضها فى المتحف وفى قسم الزراعة القديمة بالذات ، كان على ما يبدو لاثبات استخدام المصريين لخشب الجميز فى اغراض متنوعة من الاشغال الخشبية ، ومنها الحفر فى الخشب . ويحتمل مما لوحظ على هذه القطعة ـ من حيث تكوين كتلتها واسلوب حفر الزخارف فيها ومقاساتها وتشابهها فى كثير من الوجوه مع بعض من بصمات الطباعة الخشبية صنع القرن التاسع عشر ـ انها كانت تستخدم كبصمة للطباعة ، لاسيما وان المنطقة التى وجدت فيها هذه القطعة المحفورة قد ذكرت فى العديد من المراجع ، كمدينة من المدن المصرية التى اشتهرت بانتاج النسيج والنسيج المطبوع فى العهد القبطى . وقد أورد ذكرها احد الكتاب [1] فى معرض حديثه عن المنسوجات القبطية فى مدن مصر ، ومن بينها منطقة الشيخ عبادة . كذلك أشار اليها كاتب آخر فى سياق حديثه وتصنيفه لما تركه العهد القبطى فى مصر ، من نسيج ومبصومات اشتهرت بها بعض المدن والبلدان ، ذكر من بينها منطقة الشيخ عبادة واخميم [2] .

1- Etzrt L., "Coptic Clothes", (Bankfield Museum Note-tlalifax 1914), p. 35.
2- Kendrick, "Catalogue of Textiles from Buoying Grounds in Egypt" (London 1920), p. 12.

نخلص عن معرفة الطباعة فى مصر منذ العهد الفرعونى بالاضافة الى ما ذكره بعض الكتاب عن شهرة بعض المدن المصرية بممارستها منذ القرن الرابع الميلادى . الى احتمال معرفتها كحرفة فى مصر منذ العهود المصرية القديمة ثم الوسطى ، يدعم هذا الرأى ما جاء فى احدى دوائر المعارف الخاصة بالفنون والتى ترجح انتشار طباعة الاقمشة فى القرن الرابع عشر الميلادى [1] . ويحتمل ايضا انتشارها فى العصور الاسلامية .

قد تكون هذه اللمحة التاريخية المختصرة للتعرف على مدى معرفة المصريين لهذه الحرفة ، والالمام باصولها عبر التاريخ كذا احتمال استمرار ومداومة هذه المعرفة جيلا بعد جيل ، ولعل من المفيد ان نذكر بشئ من التحديد ان ما يهمنا من هذا المجال يتمثل بالدرجة الاولى فى الوصول من خلال توصيف مجموعة القوالب الخشبية التى تيسر للباحث الاطلاع عليها مما تبقى عن هذه الفترة ، الى الاساليب الفنية التى اتبعت فى صناعة تلك البصمات الخشبية خلال القرن التاسع عشر ، وصلتها بانماط وطرز مشغولات النجارة فى القرون السابقة لهذا القرن ، ثم دراسة مدى تاثر تصميمات واشكال الوحدات المحفورة على هذه البصمات بطرز وطرق الاداء الشائعة التى كانت قائمة فى الحفر على الخشب . كذلك تحليل طبيعة هذه الحرفة التى تبين للباحث انها تمارس للان على نطاق محدود جدا ، كحرفة شعبية . ومما يثير الدهشة حقا ما لاحظه الباحث من انه لم يطرأ تغيير يذكر على اساليب وطرق صناعة هذه البصمات الخشبية للان بالرغم من تقادم

1- Dagobert D. Runes and Harry G. Schrickel (eds.), "Encyclopedia of the Arts " (New York, Philosophical Library, Inc., 1964), p. 808.

العهد عليها وظهور الوسائل الحديثة من اساليب وطرق الطباعة الاخرى • والمادة التى تجمعت لدى الباحث عن طبيعة هذه الحرفة تدل على ان لها كيانها النوعى الخاص ، وتتمثل نوعية هذا الكيان فى المجالات المتباينة التى يمارسها ارباب هذه الحرفة كخبرة ذات كيان مترابط ، تتخللها المهارات المختلفة الخاصة بكل مجال على حده •

ويرجو الباحث الافادة من دراسة طبيعة هذه الحرفة ونوعيتها ، كذا من دراسة الاساليب الفنية التى اتبعت فى صناعة وحفر وتشكيل البصمات الخاصة بها فى ميدان التربية الفنية ، وسوف يأتى الحديث عنها فى باب لاحق • وقبل تحليل اصول هذه الانماط التى صبغت قوالب الطباعة فى القرن التاسع عشر بسمات وملامح محددة ، نذكر بعض ما ورد بخصوص هذه الصناعة لاثبات وجودها ضمن الصناعات التى لاقت رواجا مع مطلع القرن التاسع عشر ، الامر الذى لاقى اهتمام المسئولين حينذاك ، ويذكر احد الكتاب (••• ان محمد على فى سياسته التعليمية خصص لها بعض المبعوثين لتلقى علومها ونظمها فى اوروبا بعد ان تأكد له انه ليس من الحكمة دوام الاعتماد على الاجانب ، وابقاء اهل البلاد من المصريين بمعزل عن الاشتراك فى انهاض البلاد والقيام على مرافقها •••)[1]• لهذا رأى محمدعلى ان يأخذ العلم عن الغرب مباشرة ، وبدأ يرسل الى اوروبا مجموعة من الدارسين المصريين والاتراك ، ليأخذوا من علوم الغرب وآدابه ، ويحذقوا فنونه وصناعاته ، حتى اذا عادوا الى مصر كانوا له اعوانا ومساعدين • فيتولون ادارة المصانع التى قام بانشائها • وقد جاء ذكر البعثات الصناعية التى ارسلها محمد على الى

(١) أحمد عزت عبد الكريم ، "تاريخ التعليم فى عهد محمد على" ، مكتبة النهضة ، ١٩٣٨ ص ٤٢٠ •

النمسا وفرنسا وانجلترا عام ١٨٢٩ فى الجريدة الرسمية حينذاك فذكر ان (... عدد المبعوثين جميعا ثمانية وخمسون ، منهم اربعة وثلاثون الى فرنسا لدراسة صناعة البصمة وآلات الجراحة والساعات والصباغة وصناعة الشمع والاقمشة والاسلحة ...)[1].

وقد أيد كاتب اخر هذا الخبر واضاف اليه بعضا من أسماء المبعوثين الى بعثة فرنسا عام ١٨٢٩ وتخصصاتهم ، فذكر اسم خليل البقلى ومحسن محيسن اللذين ارسلا ضمن هذه البعثة للتخصص فى صناعة بصم الشيت[2]. ثم استطرد الكاتب فكتب فى نفس المرجع تقريرا عن هذين المبعوثين فقال (... جاء عن خليل البقلى انه كان يتعلم بفابريقة (قلمكار) وهى كلمة تركية معناها الرسم بالقلم ، كما ذكر اسمه فيها هكذا (خليل البقلى النقاش) ، وفى نص الوقائع ان اثنين ارسلا لتعلم بصم الشيت ، فرجحنا انه احدهما لأن هذه الصنعة لها علاقة كبيرة بالرسم والنقش. وقد كان بمدينة ليون بفرنسا ثم سافر الى لندن كما فعل الكثير من اخوانه ثم عاد الى فرنسا . وكانت اجرة تعليمة فى عشرة أشهر من دراسته ٢١٧٦ فرنك و ١٨ صندى. وقد عاد خليل البقلى الى مصر فى اوائل عام ١٨٣٦م ، والمبعوث الثانى وهو حسن محيسن وقد ذكر اولا فى الدفاتر باسم حسن محيسن ثم ذكر عدة مرات باسم حسن مقيسن . ونرجح ان لقبه مقيسن محرف عن محيسن لاشتباه حرف الحاء بالقاف فى الفرنسية ، وان جومار توجه به وقاول عليه فى تعلم صناعة النقش . فاستنتجنا انه تعلم مع خليل البقلى الآنف الذكر صناعة بصم الشيت لان لها علاقة كبرى بالنقش . وقد عاد ايضا الى مصر فى ديسمبر ١٨٣٨م ...)[3].

---

(١) الوقائع المصرية ، العدد الصادر فى ١٦ ربيع الثانى ١٢٤٥ هـ الموافق ١٥ اكتوبر سنة ١٨٢٩م .

(٢) عمر طوسون : "البعثات العلمية فى عهد محمد على" ، مطبعة صلاح الدين بالاسكندرية سنة ١٩٣٤م ، ص ٧٠ .

(٣) عمر طوسون : المرجع السابق ، ص ٨٩ و ٩٠ .


صفحة مفقودة

الى نوع هذه التصميمات بالرجوع الى البصمات المحفورة التى تبقت عن هذه الفترة من خلال توصيفها وتحليل محتواها ، بالاضافة الى دراسة نوع التصميمات المنفذة على قطع الأقمشة المبصومة التى ترجع الى القرن التاسع عشر أو التى قد يرجع تاريخها الى قرون تسبق عهدى محمد واسماعيل ، بل ربما امتدت فى قدمها الى عهود تقرب من القرن العاشر الميلادى . ولقد اتيحت للباحث فرصة للاطلاع على مجموعة كبيرة من بقايا هذه الأقمشة كانت فى حوزة أحد هواة جمع الآثار سبق الاشارة اليه فى مقدمة الرسالة ، وبفحص مجموعة كبيرة من هذه الأقمشة المبصومة التى لم يعرف تاريخها على وجه التحديد قام الباحث بتقسيمها الى عدة مجموعات .

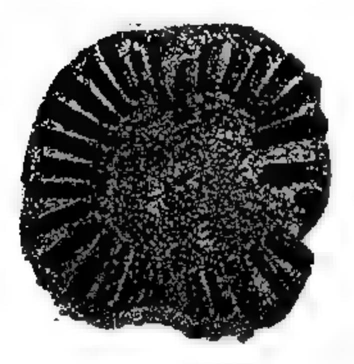
مجموعة مبصومة على أقمشة كتانية أو قطنية غليظة ، يغلب على وحداتها الطابع الهندسى . وفيما يلى بعض نماذج من البصمات التى يقوم الباحث بتوصيفها وقد لاحظ أنها تطابق من حيث تصميمها تلك الطائفة من المبصومات التى يرجع انتاجها الى القرنين الماضيين . وهذه البصمات الخشبية موضحة صورها فى أشكال (١، ٢ ، ٣) .



شكل (١)

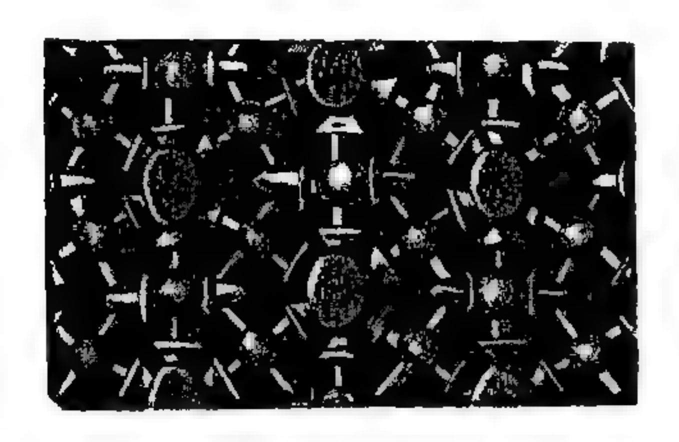


شكل (٢)

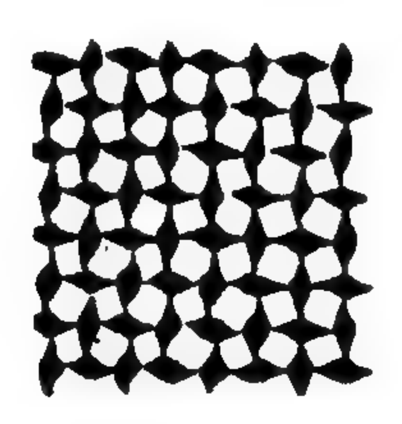


شكل (٣)

وتلك المبصومات التى اعتمد عليها الباحث فى مقارناته ، سوف يأتى توصيفها فـــى الباب الرابع . ونراها فى غالبيتها تميل الى الألوان الداكنة مثل الأزرق النيلـــة والأحمر الطوبى الداكن ، ومن هذه الوحدات الهندسية المبصومة على تلك المجموعة ما يطابق ويماثل ، ما يطلق عليه صناع هذه الحرفة الحاليين اسم (بصمة عين الكتكوت) وهى المثلة فى شكلى (١) و (٢) . غير أن هذا الطابع القديم تتخذ فيه وحــــدة عين الكتكوت اللون الفاتح بينما تتخذ الأرضية اللون الداكن ، بعكس المبصومـــات الحديثة من هذه الوحدة ، حيث تنعكس الآية وتظهر الأرضية فيها بلون فاتـــح بينما تبدو وحدة عين الكتكوت ذات الطابع الهندسى بلون داكن .



شكل (٥)



شكل (٤)

ومن بين الوحدات ذات الطابع الهندسى التى تغلب على هذا النـــوع من المبصومات ، فئة تتخذ الصلبان كوحدة لتصميماتها ، ونلاحظ أن هذه الطائفة المشار اليها تحاكى نموذجا من أشغال الخشب القديمة مثل المشربيات المخروطة الخاصة بالكنائس والمساجد ، وشكل رقم (٤) يمثل رقعة من قماش مبصوم على هـذا

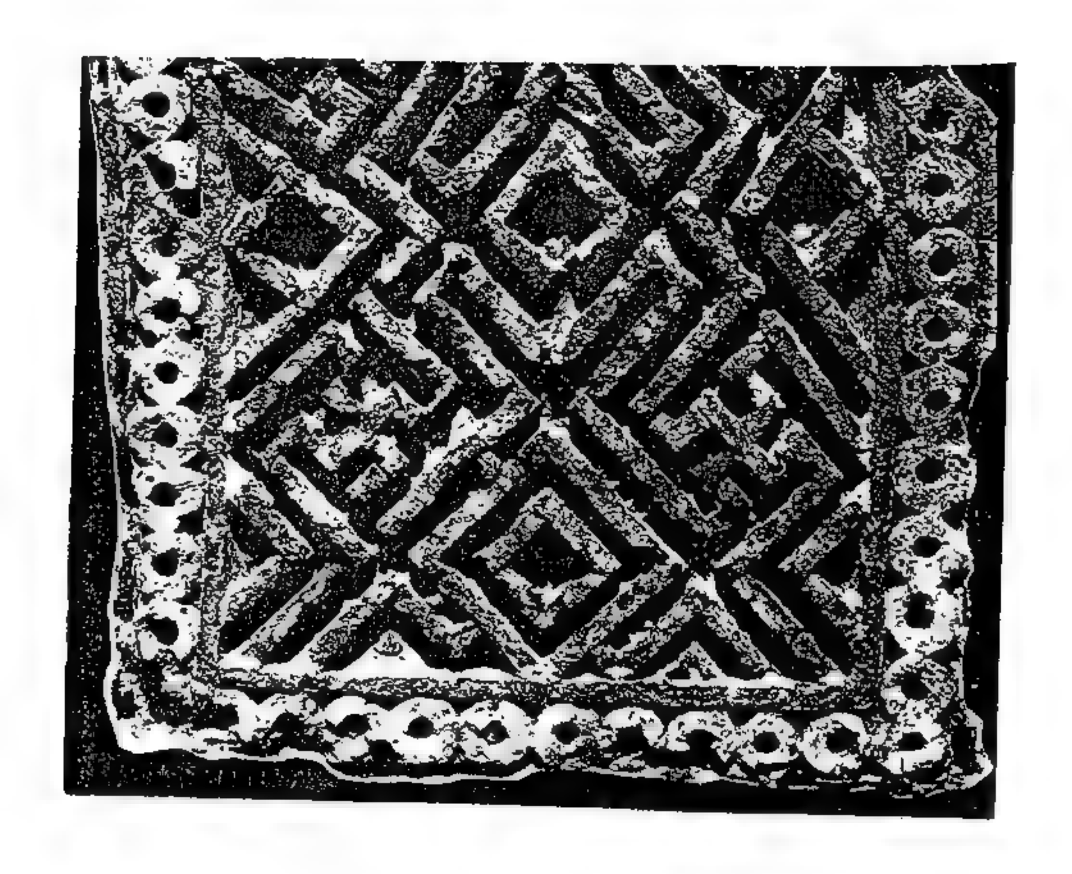
النحو أوردها احد الدارسين فى دراسته المماثلة عن بصمات الطباعة ، نشرت فى مدينة حماة بسوريا . وسوف نناقشها تباعا فى هذا الباب[1]. أما شكل رقم (٥) فيمثل قطعة من مشربية قديمة أوردها كاتب آخر فى كتاب له ووصفها أنها (... قطعة من اشغال الخشب الدقيقة التى تفنن المهندسون من أقباط مصر فى تنفيذها خصيصا لجامع ابن طولون فى القرن التاسع الميلادى ، وهى محفوظة – على حد قوله – بمتحف جنوب Kensington ...)[2]. وهو المعروف حاليا بمتحف البرت وفكتوريا بالمملكة المتحدة . وبالمقارنة بين رقعة القماش المبصومة والنموذج المشار اليه نجد أن اسلوب البصمة يماثل أسلوب تصميم النموذج الخشبى .

ومن المبصومات ما هو مأخوذ عن الاشكال الهندسية المجردة ، ونراها تتخذ وحداتها من العناصر التى تتداخل مع بعضها مكونة تكرارات طولية وعرضية على غرار التقسيمات الهندسية التى راجت فى الزخارف الاسلامية خاصة نماذج الحفر ذات الزخارف المتعددة الاضلاع والمتشابكة المتداخلة ، والتى تتخذ عناصرها من الاشكال الهندسية المجردة مثل المربع أو المثلث أو المسدس ، وقد تحاكى تلك المبصومات ذات الطابع الهندسى السابق الاشارة اليه قطعة اثرية من الحفر على الحجر يرجع تاريخها للقرن الثامن الميلادى ذات زخارف هندسية ، وقد وردت فى مجموعة المناظر الفوتوغرافية لحفريات الفسطاط [3].

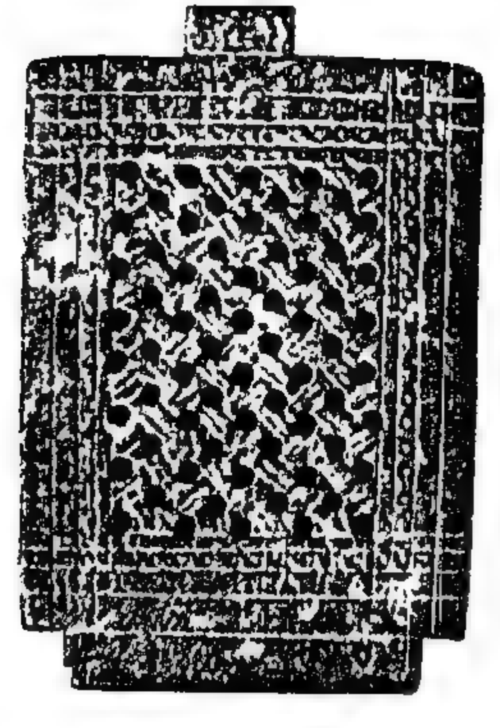
1- Gaulmer J., "Note sur les Toiles Imprimees de Hama" (Bulletin d'Etudes Orientals, Damas, To., 7 & 8, 1937), p. 275.

2- Lane-Poole Stanly, "Art of Saracens in Egypt" (London, printed by J.S. Virtue and Co. Ltd., City road 1886), p.151.

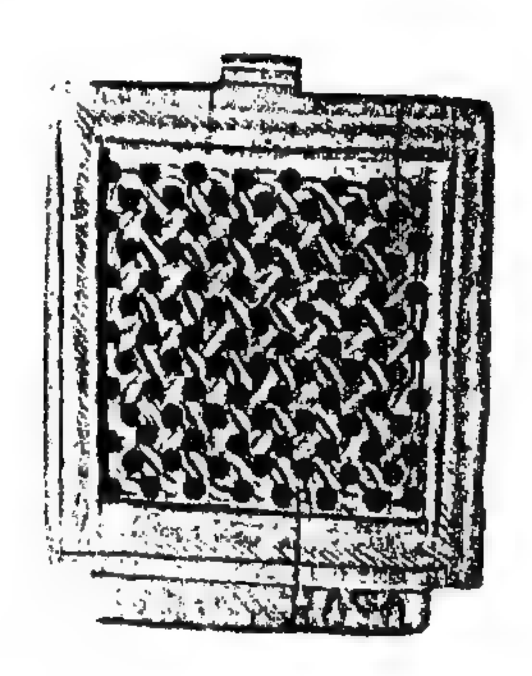
(٣) حفريات الفسطاط : "مجموعة المناظر الفوتوغرافية" ، مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة ، ١٩٢٨ لوحة رقم ٢١ .



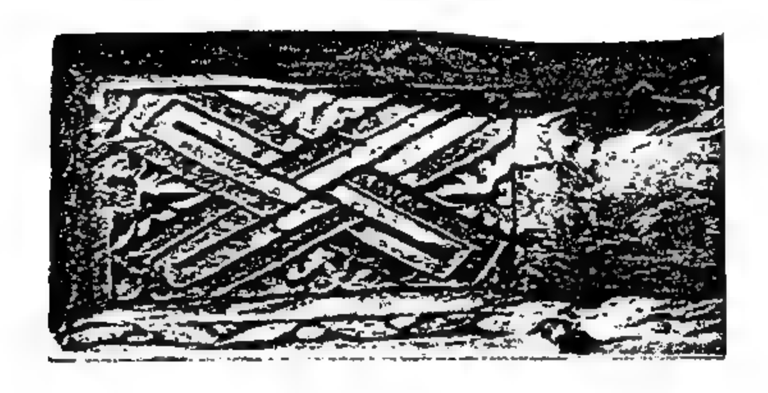
شكل (٦)



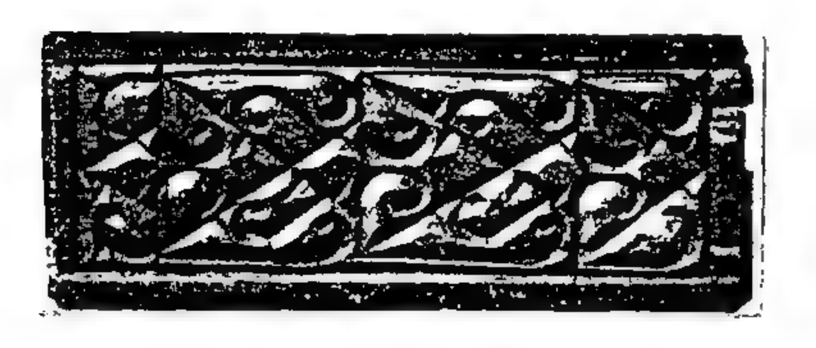
شكل (٨)



شكل (٧)



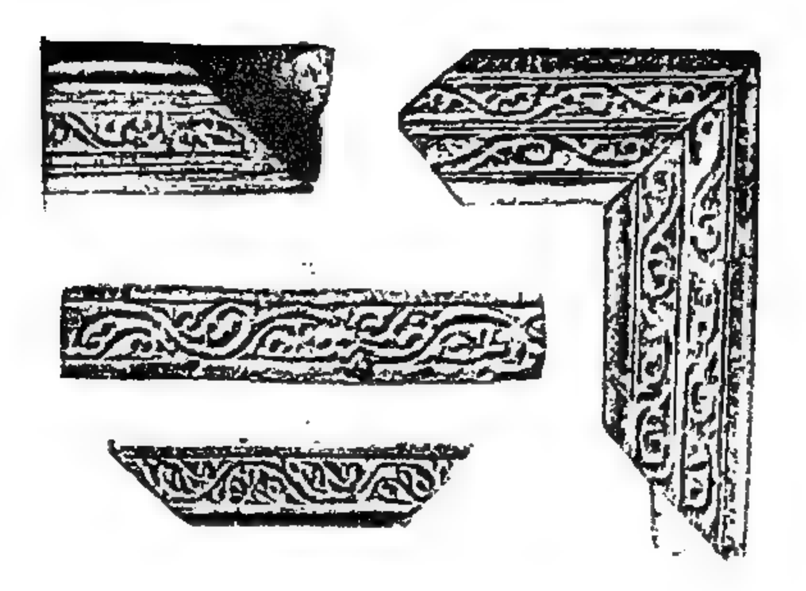
شكل (٩)



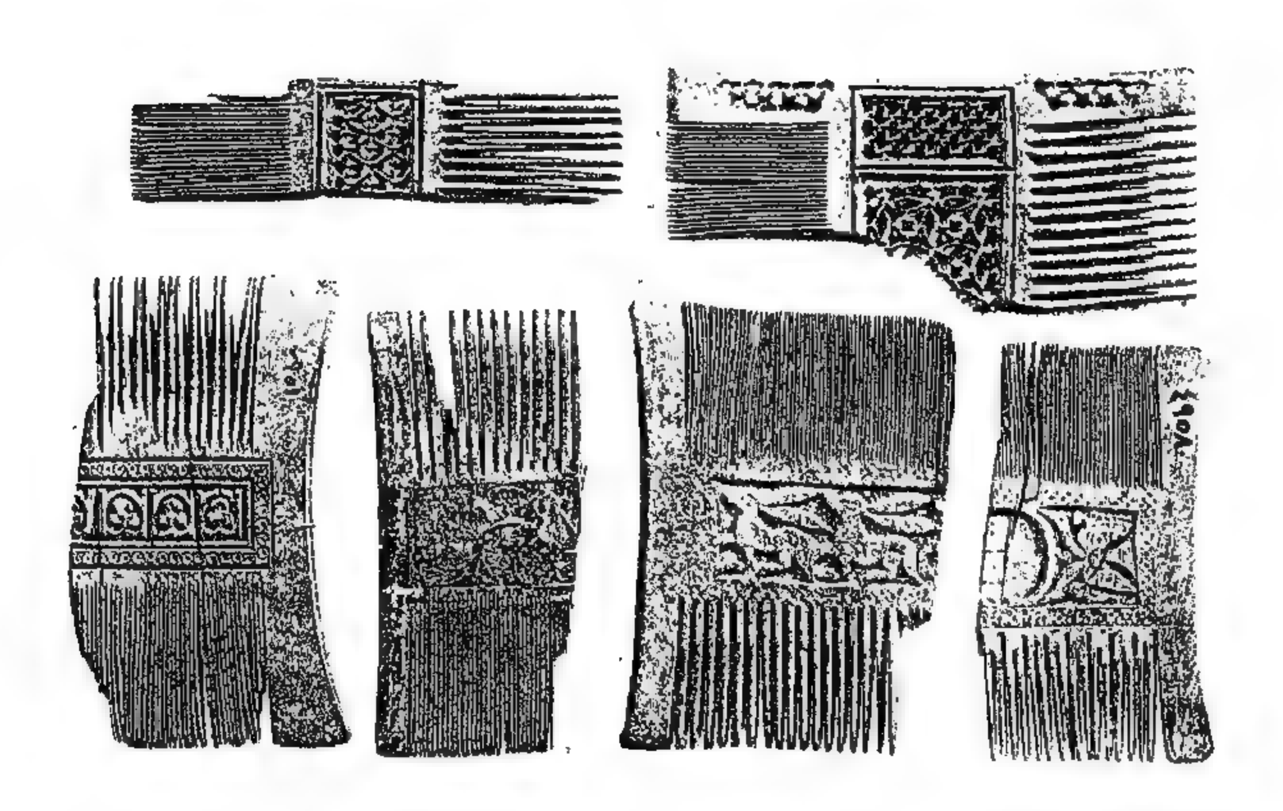
شكل (١٠)



شكل (١١)



شكل (١٢)



شكل (١٣)

وموضحة فى هذا الباب فى شكل (٦) . كذلك نجد من بين تلك المبصومات ذات الطابع الهندسى ما يشبه حشوة خشبية وردت فى كتالوج المتحف الاسلامى[1] تحت رقم ٤٦٢٩ ذكر عنها انها وجدت بمقابر غين الصيرة ويرجع تاريخها للقرن العاشر الميلادى وهى ممثلة فى شكل (٩) . ومن بين هذه الطائفة من الاقمشة المبصومة الهندسية التكوين ما يشابه قطعا خشبية يرجع تاريخها الى القرن الثامن الميلادى، مثل الوحدات المحفورة على شباك صغير — وجد ضمن حفريات الفسطاط — محفوظ بدار الاثار العربية ، ومثبت فى المرجع السابق تحت رقم ٢٢٨٥ وممثل فى هذا الباب فى شكل (١٠) .

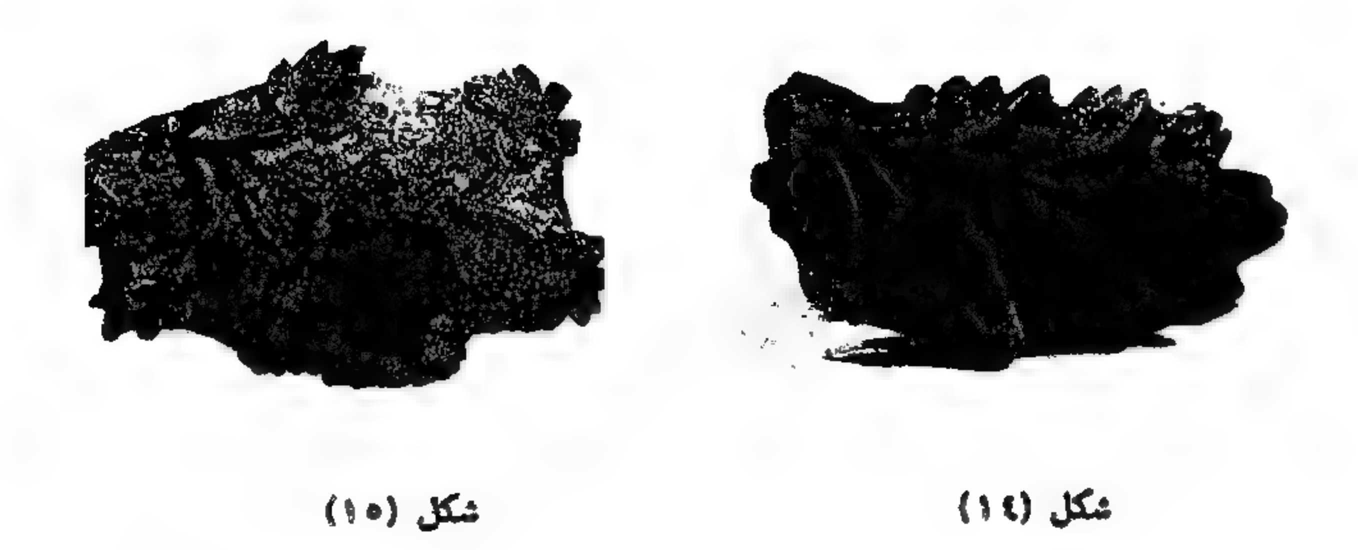
مجموعة ثانية تتخذ المشجرات اساسا لزخرفتها . من قطع الاقمشة المبصومة بالبصمات ذات الوحدات المشجرة ما يشبه الحشوة الخشبية الواردة فى الكتالوج السابق تحت رقم ٤٦٢٨ وممثلة فى شكل (١١) . وربما ذكرتنا وحدة عين الكتكوت المبصومة على هذه الطائفة من الاقمشة ايضا بوحدات زخارف تلك الحشوات التى وجدت بالفسطاط والمثبتة فى نفس المرجع تحت رقمى ٤٧٥٦ ، ٤٨٥٨ وهما ممثلتان فى شكلى (٧) و (٨) من هذا الباب .

وهناك طائفة اخرى من المبصومات تجمع زخارفها بين الوحدات النباتية والتكرارات الهندسية ، أو بين التكرارات الهندسية وعناصر من الطير او الحيوان، ونجدها تحاكى بعض من الزخارف المحفورة على بعض المشغولات الخشبية

1- Pauty E., "Les Bois Sculptés Jusque A L'Epoque Ayyoubide Catalogue Général de Musée Arabe du Caire 1931".

الواردة فى كتالوج حفريات الفسطاط فى اللوحة رقم ٢٧، وممثلة فى شكل (١٣) من هذا الباب ، وفى كتالوج المتحف الاسلامى وردت ايضا صور لاجزاء من اطـــارات، ودلف شباك محفور فى تكرارات نباتية تتخذ شكل الافريز ، وهى ممثلة فى شكل(١٢)٠ وبالمقارنة نجدها تشابه بعض المبصومات ذات الزخارف المشجرة والتى تتكـــرر وحداتها فى خطوط طولية اوعرضية ٠

غير انه يتعذر القطع بقيام هذا الربط بين تلك الاقمشة المبصومة وهـــذه الطائفة من الاخشاب القديمة ، خاصة وان بعض هذه الاقمشة ربما كانت مبصومـــة منذ عهود اقرب الينا من القرنين الخامس عشر والسادس عشر ، ومما يرجح هـــذا القول وجود بصمة ورقية تيسر للباحث الاطلاع عليها ضمن المجموعات الخاصة ، وهى تمثل شريط ورقى مما يستعمل فى (صندوق الدنيا الشعبى) يمثل مناسك الحج ، مرسوم بين اطار يرجح انه بصم ببصمة خشبية نلمح فى وحداتها ما يشبه تلك التى اوردنا ذكرها عن الحشوات الاسلامية القديمة ، حيث نرى فى عناصر البصمة الخشبية ـ المبصوم بها شريط الحج ـ وحدة الزهرة ووحدة اخرى تشبه وحدة عين الكتكوت ووحدة ثالثة مسننة ٠ ومن هذه الوحدات الثلاث يتكون تصميم البصمة كوحـــدة لتكرار اطار الرسم الذى يبلغ طول التكرار فيه حوالى ١٢ سم وعرضه نحو ٣ سم ، حيث اخذت وحدة ذلك التكرار تبصم مكملة بعضها حول الرسم الذى يمثل مناســك الحج ٠ والبصمة هنا بصمت بلون طوبى داكن على سطح الورقة الذى كان مطليـــا بلون معصفر ، وهذا الشريط يرجح ان يكون تاريخه من القرن الثامن عشر ، غير ان الوحدة الواردة فيه تشبه الى حد كبير ما جاء فى تلك الطائفة الاولى من الاقمشـــة المبصومة اى المجموعة الهندسيـــة ٠



شكل (١٥) شكل (١٤)

نعود بعد هذا بالحديث عن المجموعة المشجرة فنذكر انه من بين الحديد من بقايا الأقمشة فى هذه المجموعة ما يوضح لنا اسلوبا آخر يتميز بالوحدات المشجرة التى تبصم فيها وحدات على أرضيات ملونة ، وشكلا (١٤) و (١٥) يمثلان بصمتان خشبيتان تنتميان الى هذه الطائفة • ووحدات تلك المبصومات تتداخل فيها العناصر المبصومة بعضها فى بعض ، فيرى اطار وحدة الزهرة مثلا محدد بلون يتداخل فيه لون آخر يبصم ببصمة ثانية ، وهذا النوع من الأقمشة المبصومة التى ربما ذكرتنا فى زهورها ونباتاتها بطابع قد يكون متأثرا بالطابع الفارسى أو بمناطق جبلية تكثر فيها أشجار السرو التى اتخذت منه وحدات مثلت هذا النوع من الاشجار الذى يندر وجوده فى مصر •

وهناك طائفة ثالثة من المبصومات نرى فيها بعض صنوف الحيوان او الطير مثل النمور وغير ذلك ، أدخلت بين وحدات الورود والأزهار ، ومن مجموعة الأقمشة السالف ذكرها طائفة أخرى أدخلت فيها بين الوحدات المبصومة عبارات خطية

كتبت بخط نسخى يمتد بطول الأقمشة أو المناديل،وهذا يرجح أن تكون المجموعات المشجرة والأخرى التى ترى بين وحداتها عناصر لحيوانات أو طيور والثالثة التى تمتزج وحداتها بكتابات خطية ، أحدث من تلك التى تشبه فى وحداتها وحدات عناصر الحفر الخشبى فى العهود التى سبقت العصر الفاطمى أو أعقبته مباشرة .

نعود بعد هذا العرض المختصر لتلك المجموعة من الأقمشة المبصومة فنورد ذكر طائفة أخرى من البصمات الخشبية تيسر للباحث الاطلاع عليها ودراسة عناصر وحداتها المحفورة،وقد تمثلت هذه الطائفة فى مجموعة من القوالب والبصمات القبطية الخاصة بختم القرابين ، والتى تلتزم سواء كانت قديمة أو حديثة بطابع خاص فى الحفر على الأخشاب ، يشبه فى تقاسيمه الهندسية ذلك الطابع الذى ذكرناه فى الفئة الأولى من الأقمشة المبصومة .



شكل (١٦)



شكل (١٧)

والحديث عن هذه البصمات لاسيما القديمة والتى لا يبعد تاريخها أكثر من القرن السابع عشر أو الثامن عشر ، نلمس فيه كما سبق القول نوعا من الالتزام ،

حيث يرجح أن تكون وحدات عناصر البصمات فيها تحاكى بشكل حفرى نماذج أقـــدم عهدا . وهذه كانت بدورها على ما يبدو تقلد ما كان يسبقهـا وهكذا . وشكـلا (١٦) و (١٧) يمثلان نموذجان من نماذج بصمات أجران الغلال والقربان .



شكل (١٨) شكل (١٩) شكل (٢٠)

ومن الملاحظ أن الأحرف الرومانية القديمة قد استخدمت فى الكتابة كحليات لا سيما فى قوالب القربان التى انتشرت منذ العهد القبطى ، وهذه البصمات الخاصة بالقربان تشبه بدورها أختام الأجران القديمة فى الأديرة القبطية ، وفى الأشكال السابقـة يوضح شكل (١٩) صورة كلية لخاتم الجرن يأخذ شكلا اسطوانيا ذو حفرة فى وسطـه ، وعلى سطحيه العلوى والسفلى أشكالا محفورة بطريقة الحفر الغائر ، وشكلا (١٨) و (٢٠) يوضحان السطحان العلوى والسفلى لهذا الخاتم . ونجد الحفر على سطحى القالب اتخذ وحداته عن حليات تعبر عن اسم المسيح كعلامة مميزة تختم بها الفتحات العليا والسفلى للأجران بواسطة هذا النوع من القوالب المزدوجة ، وكانت هذه القوالـب على ما يبدو تعلق من وسطها فى " زنار " الراهب المكلف بحراسة الأجران . ويبدو أن

الطابع الهندسي الذى اوردنا ذكره قد اقتبس عن قوالب القرابين القبطية ، واستمر ايضا على نحو شديد الشبه بتلك الوحدات الهندسية المبصومة على الاقمشة ، ونلاحظ استمرار نفس النمط فى فترة زمنية لاحقة للفترة القبطية متمثلا فى قوالب الفطائر التى تطابق من حيث طريقة الحفر والشكل وحدات الحفر فى قوالب القرابين فى العهد القبطى ، فنلمس هذا الاستمرار السابق الاشارة اليه فى اختام القرابين متمثلا فى قوالب الفطائر . وقد تعذر الانتهاء الى مجموعة كاملة لهذا النوع من البصمات، اذا استثنينا نموذجا واحدا او اثنين سوف نوردهما فى توصيفنا اللاحق . وقد يغلب على مجموعات البصمات الخشبية التى نقوم بتوصيفها فى هذا البحث الطابع المشجر الوارد ذكره فى تقسيمنا الذى تقدم .

وهناك احتمالات ترجح ان ارباب هذه الحرفة فى مصر خلال القرن التاسع عشر كانوا من الاجانب خاصة الارمن الذين هاجروا الى مصر واستوطنوها ، وكانت صناعتهم الاصلية الحفر على الخشب ، ثم اتجهوا الى صناعة قوالب الطباعة ومن ثم امتهنوا حرفة الطباعة على القوالب التى كانت معروفة فى ذلك الوقت باسم حرفة (بصم الشيت) . ويذكر احد الكتاب ما يؤيد رواية استيطان بعض الارمن فى مصر خلال هذا العهد فيقول (... فى اواخر عهد عباس الاول قامت حرب القرم بين تركيا وروسيا عام ١٨٥٣م واشتركت فيها مصر ، وقد هاجر من ازمير كثير من الارمن الفارين من الحرب ، واستوطنوا مصر ، وبسبب تلك الحرب انتعشت بعض الصناعات بجانب الصناعات المتصلة بالجيش والاسطول واستمرت تلك الحالة من الانتعاش حتى نهاية حرب القرم فى سنة ١٨٥٦ م فى أوائل عهد سعيد ...)[1]. ويؤيد كاتب

(١) أحمد الحتة : "تاريخ مصر الاقتصادى فى القرن التاسع عشر"، القاهرة ١٩٥٠، ص ١٨٣ .

آخر تلك الواقعة مضيفا اليها ما يشير الى نشاط هؤلاء الارمن حيث يقول (... انه خلال تلك الحرب التى استمرت ثلاث سنوات وهاجر خلالها من أزمير الى مصر كثير من الارمن — وكان محمد على قد استحضر فى عام ١٨٣٢ م كثير من الارمن كخبراء فى الزراعة خاصة زراعة الخشخاش — فتكونت منهم ومن مهاجرى حرب القرم جالية ارمنية كبيرة ، وكان منهم من يعمل بالصناعات الحرفية اليدوية التى اختفت من مصر بينما انتشرت فى تركيا كثير من الحرف التى اشتهرت بها مصر ، خاصة حرفة الحفر على الخشب التى حذق الارمن فنونها ، ومن المحتمل ان الارمن وغيرهم اخذوا اسرارها عن مهرة الصناع المصريين الذين نقلوا الى تركيا فى عهد الاحتلال التركى . ومع انتعاش بعض الصناعات فى عهد اسماعيل نشط هؤلاء الارمن المستوطنون فى مصر ، وتمثل نشاطهم فى الصناعات التى كانت قد تأخرت فى مصر فى تلك الحقبة ...)(١). وقد ذكر كاتب اخر مؤيدا للنص السابق ومشيرا الى فقدان مصر للكثير من صناعاتها وحرفها منذ العهد العثمانى ، وانتشارها فى تركيا . فقال فى معرض حديثه عن الاثار التى ترتبت على نقل سليم الاول للعمال الفنيين مع ادواتهم فى ركابه الى عاصمة الدولة العثمانية (... كان من نتيجة ذلك ان اكثر من خمسين حرفة لم تعد تمارس فى مصر واصبحت تمارس فى تركيا ...)(٢) . ويحتمل ان تكون حرفة الطباعة بالقوالب من بين تلك الحرف التى اختفت او قل انتشارها فى مصر خلال الاحتلال العثمانى .

---

(١) عبد الرحمن الرافعى : "عصر اسماعيل" ، مكتبة النهضة ، القاهرة ١٩٣٢ ج ١ ، ص ٤٨١ .

2- Edward William Lane, "The Manners & Customs of Modern Egyptians" (London 1860), p. 315.

بعد ما تقدم من تنويه عن أرباب تلك الحرفة فى مصر خلال القرن التاسع عشر، وبناء على ما ذكر فى النصوص السابقة التى اشارت الى هوية العاملين فى مجالها خلال تلك الفترة . تتطلب الامر بالضرورة دراسة الوضع القائم لبعض الجوانب التى اغفلتها الدراسات المنشورة .

وعلى ذلك فقد قام الباحث بدراسة ميدانية تعرف من خلالها على عدد من ارباب هذه الحرفة الذين كانوا يزاولونها منذ مطلع القرن الحالى ، وما زال بعضهم يمارسها للان رغم تدهورها نظرا لتغلب صناعة طبع الاقمشة بالطرق الآلية . ولقد تسنى عن هذه الدراسة الميدانية استنباط العديد من اصول وتقاليد هذه الحرفة وفقا لما كانت عليه فى مطلع القرن الحالى ، بل ربما اوضحت ما كانت عليه خلال القرن التاسع عشر . ومن بين هؤلاء الصناع مجموعة نخصها بالذكر هم :

المعلم ابراهيم احمد النجار ، ٦٤ سنة ، والذى يقطن بشارع بيرجوان رقم ٧ بحى الازهر بالجمالية ، وهو الان يمارس الحرفة عن ابيه أحمد النجار عن جده أحمد عبد الله النجار ، ويعمل فى مصنعه الصغير بمنزله بالعنوان السابق ، ويعاونه فى العمل ابنه . ومن المدهش ان الادوات التى يستخدمها سواء فى حفر القوالب او فى الطباعة بها قديمة فى الاسلوب والشكل . ويبدو انها كانت تشابه وتطابق الادوات التى كانت مستعملة عند ارباب هذه الحرفة خلال القرن الماضى ، ويعمل فى مصنعه الصغير على انتاج مبصومات من مفارش الأسرة لتسويقها فى الاقاليم ، وبعض القطاعات الشعبية فى القاهرة . ونذكر ايضا السيد / محمد حامد الشهير بـ "كوكو" ، حوالى ٦٢ سنة ويقطن بحارة المبيضة بالجمالية رقم ٩ ويعمل فى

طباعة منديل اليد الشعبى . كذلك السيد/ عبد اللطيف رفعت ٦٥ سنة ، ويقطن بحى التبليطة بالازهر ، ويعمل فى بصم الطرحة الشاش الشعبية على نمـــــط "طرح الحجاز" . نذكر ايضا السيد/ محمد عبد العزيز محمد الديب ٥٥ سنـة بشارع السبع قاعات البحرية بحى الجمالية ، ويقوم بطباعة نوع معين من المناديـــل الصغيرة المطبوعة بالبصمات الخشبية . كذلك السيد/ محمد حسن محمد حســن ٦٠ سنة صاحب مصبغة قصر الشوق بدرب الرصاص رقم ١٠ بحى الحسين ويعمـل ايضا فى طباعة المناديل بنفس الطريقة .

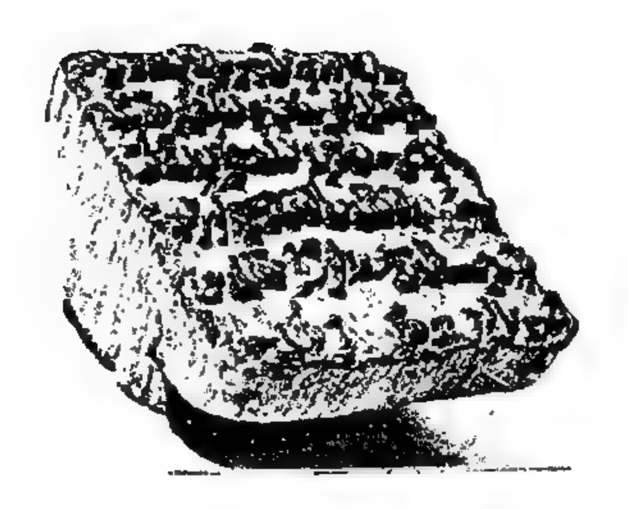
وقد اجمع ارباب هذه الحرفة الذين اجريت معهم الاحاديث ــ والتى كانت على فترات متعددة بدأت منذ يناير ١٩٧٠ حتى اواخر يونيو ١٩٧٠ ، استنبط من خلالها العديد من المعلومات ، منهـا أن عائلة كرارة تعتبر من اقدم العائلات المتوارثة لهذه الحرفة فى مصر ، وان الاسلوب الذى يمارس به احد افراد هــذه العائلة المعاصرين وهو المعلم ابراهيم احمد كرارة ٦٣ سنة ، يعتبر من الاساليب الاصيلة الملتزمة باسلوب العمل بطريقته القديمة ، والتى يحتمل انها كانت متبعـــة فى القرن الماضى ، وقد تبين للباحث ان هذا الصانع لم يدخل تعديلات فـــى اصول الصناعة ، ولا فى ادوات الانتاج كما فعل غيره من الصناع المعاصرين . بــل نجده سارعلى درب اسلافه من الصناع . ويقطن ابراهيم كرارة بشارع النحاسين بالجمالية ويعمل فى انواع معينة من المناديل لها مسميات تجارية معروفة مثـــل : المنديل الفلاحى ، المنديل الصابونة ، المنديل الاسكندرانى . ويحتمل ان يكون لبعض من تلك الاراء التى ادلى بها الصناع الذين تقدم ذكرهم ، صلة بما ذكـــره الرافعى ، فى ان هذه الصناعة فى القرن التاسع عشر ، كانت على حد قوله موقوفـــة

على الارمن ، ومن ثم تتلمذ عليه على ما يبدو عدد من المصريين بعد ذلك ، ثم مارسوها منفردين فى أوقات لاحقة .

بعد ما تقدم ذكره عن تلك الدراسة الميدانية ، وما ادلاه فيها الصناع من معلومات سوف يأتى الحديث عنها تباعا وكلما لزم الامر . نعود بعد ذلك لمناقشة ودراسة ما سبق ان اوردناه عن مجموعة الاقمشة المبصومة والتى يرجع تاريخها وفقا لتقدير الدكتور بيوبير - صاحب هذه المجموعة والسابق الاشارة اليه فى مقدمة الرسالة - الى ما بين القرنين السابع عشر والتاسع عشر ، والتى تميزت كما سبق القول بوحدات مشجرة او هندسية او وحدات اخذت عن اشكال الحيوان او الطير او وحدات اشتملت على عناصر مركبة خالطت فيها الوحدات النباتية العناصر الهندسية ، وتلك التى تميزت بالكتابات الخطية مع الوحدات الهندسية أو النباتية . وقد تبين من دراسة وفحص تلك المجموعة ، ان اكثرها تآكلا هى الاقمشة التى تميزت بالطابع الهندسى . بينما الاقمشة التى اشتملت تصميماتها على الوحدات الزخرفية المشجرة ، كانت اقل تآكلا منها . مما يحتمل معه ان الطائفة الاولى من الاقمشة فى تلك المجموعة ذات الطابع الهندسى اقدم من الطائفة الثانية ذات الطابع الزخرفى المشجر والتى كانت كما سبق ذكره اكثر تماسكا وجدة عن الاولى . الامر الذى يحتمل معه ارجاع الوحدات الهندسية الى عهود اسبق من تلك التى انتشرت فيها الوحدات المشجرة وربما قد تكون قريبة من القرن التاسع عشر ، اى فى نفس الفترة التى كانت مصر تفتقر فيها الى المهرة من الصناع ، الامر الذى يبدو منه ان ظاهرة استحضار الصناع الاجانب الى مصر خلال القرن التاسع عشر تكررت ايضا عبر بعض العصور . وقد يكون لقصر ممارسة هذه الحرفة فى مصر على الاجانب

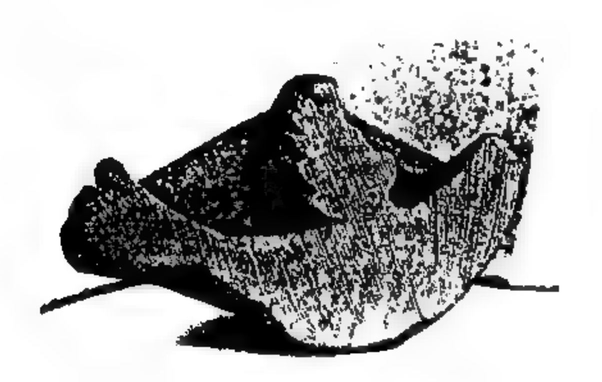
خلال القرن التاسع عشر ـ وفقا لما جاء فى تقرير بعض الكتاب وأيده ارباب الحرفة المعاصرين ـ صلة بانتشار ذوق المشجرات الذى ان تميز بطابع ، فانه يتميز بطابع قريب من الذوق التركى الذى شاع فى منطقة الشرق الاوسط خلال القرن التاسع عشر . ونجد بين المشجرات الخاصة بتلك الفترة سواء فى النسيج او فى الطباعة ما يقرب فى ذوقه من الطابع الذى نراه اليوم منتشرا ما بين اليونان وتركيا والبانيا وبلغاريا ورومانيا أى منطقة البلقان . واذ نحدد هذا الذوق بقرابته للذوق التركى ، انما نجمل قرابته بسائر تلك البلدان التى اختلطت فى فنونها وحرفها بالفنون التركية ، ومن ثم اثرت على المناطق التى كانت تسيطر عليها سياسيا واقتصاديا وفكريا وفنيا . يتضح مما تقدم دور هؤلاء الصناع الاجانب ، وصلتهم بتلك التصميمات المشجرة والبعيدة عن خط التراث العربى ، لاسيما فى تلك الفترة من الاحتلال التركى ، حيث استحسن الذوق السائد وقتذاك تلك المشجرات والطرائف التى ادخلت فى رياش المنازل كلون من الوان الترف ، فاستحضر الحكام من الخارج بعض الصناع الاجانب لتلبية طلباتهم . ويبدو ان هذا الاسلوب تكرر ايضا خلال عهدى محمد على واسماعيل .

ومن النماذج النادرة التى تمكن الباحث من الاطلاع عليها واوردها يبين ما تضمنه توصيفه ، مجموعة من القوالب حفرت عليها كتابات بخط النسخ ، تمثل آيات قرآنية وأحاديث وبعض الأوراد والدعوات ، ويرجح انها استخدمت اما لبصم اجزاء من اقمشة او لبصم حليات على الورق اسوة بذلك الشريط الورقى



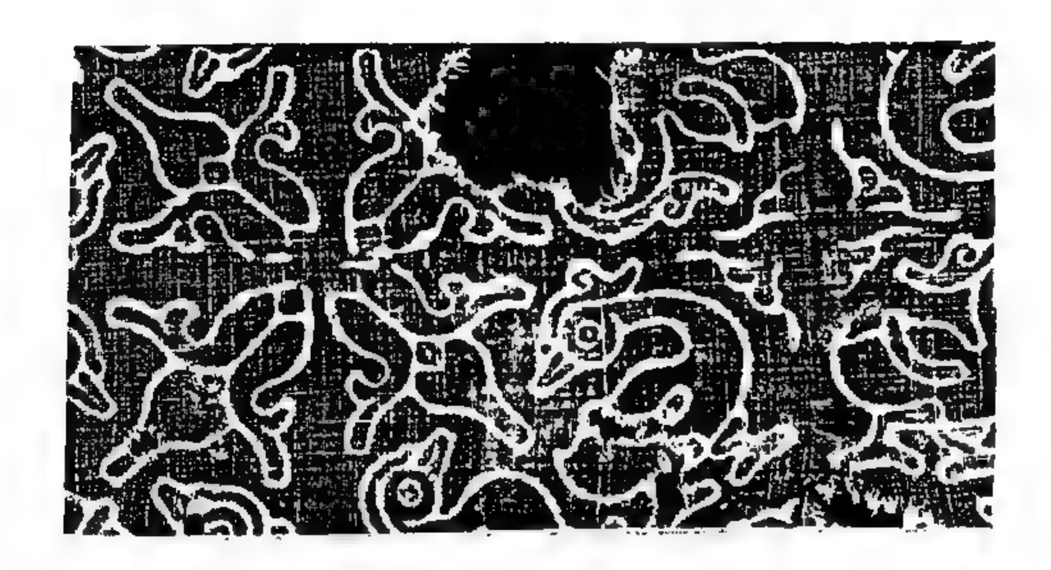
شكل (٢١)

الذى أوردنا ذكره فى هذا الباب ، لاسيما وأن مقاس البصمة الخشبية الموضحـــة فى شكل (٢١) والتى عليها كتابات خطية ، تمثل أحد النماذج النادرة المشـــار اليها ، ومن الملاحظ انها تحاكى بل تطابق فى اطوالها أطوال بصمة شريـــــط الحج السابق ذكره •



شكل (٢٢)

أما عن البصمات الخاصة التى مثلت فيها أشكال الطير أو الحيوان فى الاقمشة القديمة، فلم يعثر الباحث الا على بصمة خشبية واحدة تمثل طائرا فاردا جناحيه كما فى شكل (٢٢)•



شكل (٢٣)

كذلك لوحظ على بعض قطع من مجموعة " بيوبير " طائفة من الأقمشة القديمة مطبوع عليها صور وحوش وبعض من أنواع الغزلان ، كذلك أنواع من الطيور . ونورد فى شكل (٢٣) صورة لقطعة من هذه الطائفة ، عليها وحدات شكلت على هيئة الطير ، ويرجح أن تكون قد بصمت خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ـ على حد تقدير " بيوبير " ـ غير أنه تعذر الاهتداء الى أصول تلك البصمات الخشبية التى بصمت بها هذه الطيور ، بحيث ظهرت بضاء على أرضيات ملونة .

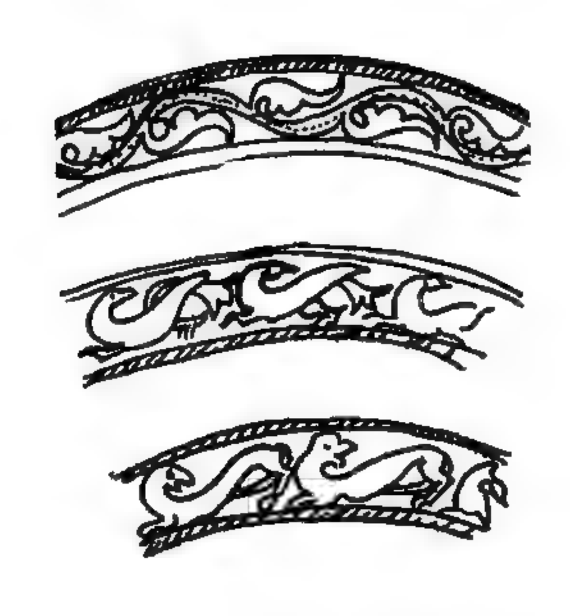
ومن ملاحظة أشكال الطيور فى تقابلها فى وحدة تصميم هذه الرقعة ، يتبين لنا صفة التماثل والتقابل ، بحيث تصبح الوحدة فى تكرارها أشبه بزهرة متفرقة تتشابه أجزائها رغم افتراق اتجاهها . والبصمة الخشبية الواردة فى شكل (٢٢) يحتمل جدا أنها كانت تستعمل لبصم وحدات على غرار هذا النوع من البصمات التى تتخذ صفة التماثل والتقابل .

غير ان تقليد صنع قوالب على شكل انواع الطير او الحيوان قد استمر ايضا في حفر نوع من القوالب ، خاصة تلك التى تعتمد على التقابل والتناظر ، والتى نراها للان منفذة في قوالب حلوى الموالد . حيث تشكل فيها اشكال الطير او الحيوان او اشكال العرائس نفسها ، بواسطة قوالب خشبية غائرة ، حفرت حفرا بسيطا يماثل اسلوب الحفر الغائر الذى كان شائعا منذ العهد القبطى لا سيما في قوالب القربان . غير ان قوالب القربان يسود فيها الطابع الهندسى ، بينما يسود في قوالب حلوى الموالد الطابع التصويرى المحاكى على قدر الامكان للمظاهر الطبيعية . ونلمس فضلا عما تقدم في القوالب الخاصة بحلوى الموالد انه عند ضم القالبين المتناظرين لكل وحدة ، فالفراغ الذى تشكله بينها يكّون هيكل الحيوانات او الطيور او الفرسان او العرائس التى تصنع من السكر الابيض او الملون . وقد يكون في فكرة الاستفادة من حفر قالبين متماثلين متضادين في تكوين شكل موحد ، صلة بالشغف الذى اتضح في فترة زمنية سابقة للقرن التاسع عشر ، حيث انتشر فيها اسلوب الوحدات الزخرفية التى تتقابل وتقترب على النحو الذى نوهنا به . وقد أيد هذا القول احد الكتاب في معرض حديثه عن بعض الزخارف التى انتشرت في أوروبا خلال العصور الوسطى واستمرت حتى عصر النهضة والتى تكشف الكثير عن التأثر بالزخارف الاسلامية فيقول (... ان سوريا أسهمت في بعض الزخارف الأوربية بوحدات نباتية من الزهور ، كذلك نرى في مصر منذ العصور المسيحية هذا الشبه بالوحدات المتشابكة التى ظهرت في الاديرة القبطية المقامة في وادى النيل ، ويبدو أن هناك ما يرجح انتشار هذه الوحدات المصرية المصدر الى أوروبا والتى نرى فيها بوضوح ظاهرة التقابل والتناظر ...)[1]. وقد أورد هذا الكاتب

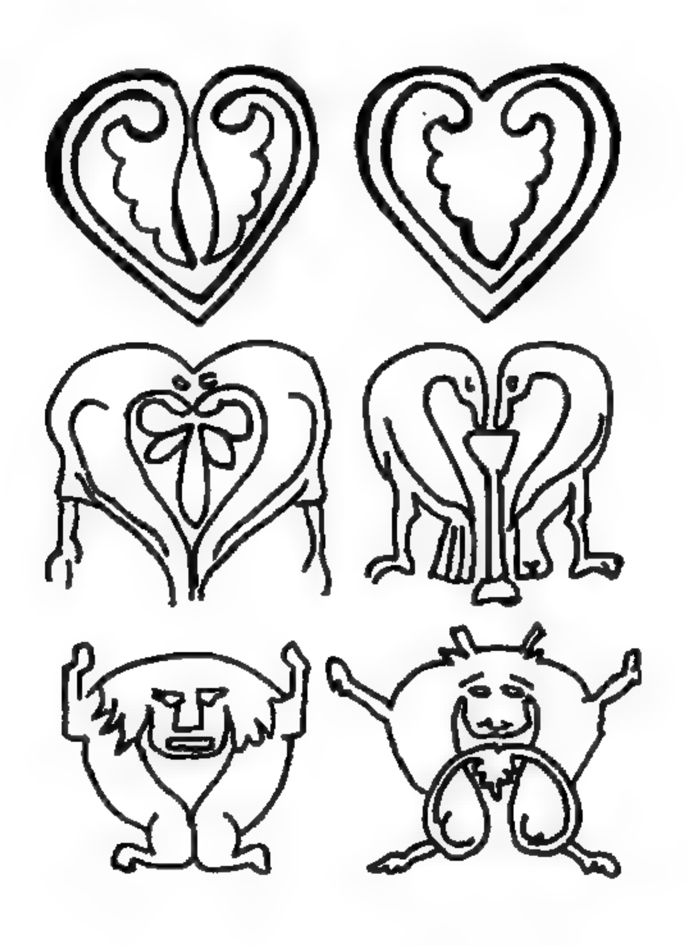
1- Focillon Henri, "Art D'Occident, Le Mayen Age Roman et Gothique" (Paris, Armand Colin, 1947), pp. 102-106.

فى دراسته نماذج من هذه الوحدات ، يبدو فيها اسلوب التناظر والتقابل واضحا مما يرجح انتشار هذه الطائفة من التصميمات قبل القرن التاسع عشر ، الأمر الذى يحتمل معه استمرار استخدامها على ذلك النحو الذى لاحظناه فى بعض الاقمشة المبصومة منذ القرنين السابقين • وفى فترات تالية لتاريخ هذه الاقمشة استمر فى صنع قوالب الحلوى حتى وقتنا الحاضر • وشكلا (٢٤) و (٢٥) يبينان بعض من النماذج التى اوردها الكاتب السابق ، ويرى فيها اسلوب التماثل والتناظر واضحا • بينما يوضح شكلا (٢٦) و (٢٧) قالبين من قوالب حلوى الموالد التى يظهر فيها نفس الاسلوب الذى أشار اليه الكاتب • كما لاحظ الباحث على أشكال الطيور المطبوعة فى تقابلها وتناظرها على قطعة النسيج المبصومة والموضحة فى شكل (٢٣)• صفة التماثل والتقابل التى تؤيد احتمال انتماء تلك القطعة المبصومة للفترة التى كانت لا تزال هذه الوحدات منتشرة ، ومن ثم ترجح كذلك انتماء البصمة الخشبية التى تمثل الطائر الموضحة فى شكل (٢٢) الى القرن التاسع عشر لتطابقها فى الاسلوب والشكل مع هذه الطائفة من الوحدات •

وخلال هذه المقارنات التى تعتمد على الملاحظة تبين من دراسة عناصر مجموعة الاقمشة القديمة السابق الاشارة اليها أن الطابع الذى تحدثنا عنه فى المجموعة الاولى ذات الطابع الهندسى ، يحاكى كما سبق القول بعض مشغولات النجارة الاسلامية القديمة ، بينما المجموعات الاخرى المشجرة ، لا تذكرنا بأى طابع فى تصميم المشغولات الخشبية ، بقدر ما تذكرنا بالطلاءات التى كانت ترسم على الاخشاب ، وبالاحرى الاسقف والجدران الخشبية للقصور فى عهد الاحتلال التركى ، حيث كانت تصور مناظر كئوس الفاكهة والورود وأنواع الطير والحيوان كتلك



شكل(٢٤)



شكل (٢٥)



شكل (٢٦)



شكل (٢٧)

المناظر التى صورت على سقف المبنى القديم للمتحف القبطى والتى سوف نورد صورة له فى باب التوصيف اللاحق ٠ وقبل ان ننتهى من هذا التقسيم بين هاتين النزعتين الرئيسيتين ، نذكر انه من المحتمل ان تكون تلك النزعة او ذلك الطابع الهندسى الذى استند على الوان موحدة ، كان رائجا فى ذوق البلدان الافريقية المختلفة ، ومن المحتمل ايضا ان يكون من بين المنتجات التى كانت مصر تصدرها فى تجارتها مع البلدان الافريقية منذ القدم ٠ وقد نشرت مجلة "سكوب" فى عددها الصادر فى يوليو ١٩٤٨ مقالا خاصا عن المبصومات الافريقية لاسيما بلدان غرب افريقيا ، وفى المقال اشارة الى اصل تلك البصمات وكيف جمعت مصانع "مانشستر" ما بين ٦٠٠٠٠ و ٩٠٠٠٠ بصمة من مختلف تلك البلدان الافريقية لتنتجها فى مصانعها ، ومن ثم تصدر اقمشتها لتلك البلدان بدلا مما كان يصنع فيها بقوالب خشبية تطبع يدويا ، وقد لاحظ الباحث أن عددا من هذه الاقمشة التقليدية المصنعة حديثا فى تلك المصانع ، جاء مطابقا تمام المطابقة للبصمات المصرية ذات الطابع الهندسى ، غير أن المصانع الانجليزية قد أضافت اليها بريقا من الالوان الجذابة الحديثة ٠ وبالرجوع الى هذا المقال يتضح لنا ان المصانع الانجليزية التى حرصت على اقتناء هذا العدد الكبير من البصمات الافريقية ، لم يكن حرصها على غمر الاسواق الافريقية بالمنتجات الانجليزية فقط بل كان الغرض كذلك من جمعها على ما يبدو هو العمل على وقف صناعات محلية قائمة فى تلك البلدان ، بل وقف انتاج أجيال من الصناع لديها القدرة على حفر بصمات جديدة لتشغيل تلك الحرف ٠

وبالرجوع الى البصمات التى يصنفها الباحث فى هذه الرسالة والتى ترجع الى القرن التاسع عشر ، نرى منها ما هو متآكل ، والتآكل قد يحدث عندما يضطر

" البصمجى " الى كشط الشوائب العالقة بارضيات الوحدات البارزة فى القالب الخشبى ، وبعد كل تنظيف وكشط نرى القالب يهبط فى سمكه ، واحيانا تزول حدة الرسوم والوحدات وقد تنفصل اجزاء منها وتتشقق بفعل الصبغات ٠ ويبدو أن اصول هذه الصناعة كانت تقوم على علاج القوالب الى ان تصبح عاجزة تماما عن الطبع ، فتصنع قوالب بديلة لها ، ومطابقة لها فى الاطوال والاوصاف ٠ ولما كانت بصمات الطباعة تقوم على تكرار مجموعات من البصمات تباعا مكونة موضوعات او وحدات داخل اطارات متداخلة ، فان تتابع الوحدة الواحدة وارتباطها بالوحدة التالية من الامور الهامة التى بدونها وعدم توافرها يتفكك على الفور رباط الطبع ، وفى المجموعات التى يوصفها الباحث ما تقب مقبضه بثقب يسمح بنظمه فى رباط يضم مجموعة قوالب متتابعة حتى يتيسر الامر على البصمجى ليحكم الرسم او الشكل العام للزخرفة المراد تنفيذها ٠ وحيال هذه الفكرة فى تجديد البصمة الواحدة بعد تشغيلها فترة محددة من الزمن ، والحرص على انتاج النموذج الحديث منها مطابقا تماما للنموذج المستهلك ، يتضح لنا كيف تعذر على اهالى غرب افريقيا الذين يخصهم مقال مجلة " سكوب " بالحديث ، انتاج نماذج حديثة لبصماتهم ، لا لسبب سوى فقدانهم النماذج القديمة من وحدات زخارفهم ، وتعذر انتاجهم مجموعات كاملة جديدة ومترابطة من البصمات ٠

واذا تركنا كيفية صناعة وتجديد البصمات الخاصة بطباعة المنسوجات — ليس فقط فى البلدان الافريقية بل فى مصر حتى مطلع القرن الحالى — وعاودنا الحديث عن الانماط ، نرى أن من النماذج الواردة فى مجلة " سكوب " ما يمتزج فيه الذوق الافريقى بالطابع الهندسى المصرى — نتيجة للتعامل التجارى السابق ذكره بين مصر وبعض دول افريقيا — ويبتعد الكثير منها عن الطابع التركى ذى التأثيرات

اللونية المتداخلة ، والمميز بالوحدات التى تتسم بالرقة ونعومة العيش · ولو قارنـــا المجموعة التى يوصفها الباحث فى هذه الرسالة بالطابعين سالفى الذكر ، نـــرى ان غالبية البصمات فيها تبدو مجنحة الى الطابع المشجر الذى يغلب عليه الـــذوق التركى ، او ذلك الذوق الذى ساد فى مصر والشلم وايران وتركيا فى الفترة بـــين القرنين السادس عشر والتاسع عشر ، وهذا الطابع السائد فى مجموعة البصمـــات الموصفة يبدو انه كان يصنع بالدرجة الاولى للاستهلاك المحلى ، نظرا لعـــدم رواجه فى افريقيا ، بقدر ما كانت الوحدات المبسطة والهندسية رائجة ، اذا صـح افتراض تصديرها لدول افريقيا ، ويمكن القول ان احتمال رواج المبصومات ذات الوحدات المشجرة التى كانت تنتج فى القرن التاسع عشر كانت فرصة رواجها فى افريقيا اقـــل من تلك المبصومات ذات الطابع الهندسى · وقد استمرت البلدان الافريقية محتفظة بهذا الطابع الهندسى حتى تاريخ كتابة مقال مجلة " سكوب" أى قرب منتصف القـرن الحالى ·

وقد تبين للباحث ــ بعد فحص ومقارنة بعض البصمات الخشبية التى تبقـــت من القرن التاسع عشر ، وبعض قطع الاقمشة المبصومة التى تمكن من الاطلاع عليها ، والسابق الاشارة اليها ــ استنتاجات ايدتها مطابقة طائفة من هذه الاقمشـــة باسلوب تصميمات اشغال النجارة الاسلامية لاسيما فى العهد الفاطمى وما قبلـــه وما بعده ، من حيث المضمون الشكلى · بينما تبين له ايضا ان طائفة اخرى مـــن تلك المنسوجات تبتعد عن الذوق العربى المصرى لاسيما مجموعة المشجرات الـــذى يرجعها الباحث للذوق التركى المستورد نتيجة لما فعله الاتراك ابان استعمارهم لمصر من استيراد الصناع الاجانب من خارج البلاد ، وعلى فترات زمنية يبدو أنها

تكررت ما بين القرنين السادس عشر والتاسع عشر ، مما صبغ بعض الحليات والزخارف بالذوق التركى السابق الاشارة اليه .

ومما تقدم نخلص الى أن اسلوب بعض تصميمات البصمات كان قد ارتبط بالطابع الفنى المصرى ، بينما تأثر البعض الآخر بالذوق الاجنبى الدخيل على مصر .

حالة الحرفة فى مصر خلال القرن التاسع عشر :

بسؤال عدد من أرباب هذه الحرفة المعاصرين فى الدراسة الميدانية السابق التنويه عنها فى هذا الباب تبين ان عدد المشتغلين بها كان كبيرا منذ القرن التاسع عشر وحتى بداية القرن الحالى - على حد قول هؤلاء الصناع - حتى عام ١٩١٤ قبل الحرب العالمية الاولى ، مما قد يدلنا على رواج منتجاتها فى الاسواق الداخلية والخارجية . وقد جاء فى الاحصائيات الخاصة بالحرفيين فى مصر أن عدد المشتغلين بالحرف أخذ يقل نظرا للتدهور والركود اللذين سادا البلاد بعد الاحتلال البريطانى لمصر . ومن المرجح ان تلك الحرفة كانت فى أوج ازدهارها عام ١٨٨٤ م ، يؤيد هذا القول احد الكتاب فى وصفه لبعض مظاهر أسواق القاهرة فيقول (... ان البصمجية - بمعنى عمال الطباعة بالقوالب - كانت صناعاتهم مزدهرة عام ١٨٨٤ م ، على الرغم من توقف كثير من الحرف بعد الاحتلال الانجليزى لمصر عام ١٨٨٢ م ، الا أنه ما زال بالقاهرة مراكز للبصمجية تلتزم بالزخارف العربية التقليدية القديمة . ومنتجات هذه المراكز تصادف رواجا كبيرا فى الأسواق الشعبية ...)[1]. ومن النص السابق نستطيع أن نقول فى شئ من الاطمئنان

1- Amici F., "L'Egypte Ancienne et Moderne" (Alexandrie Penasson 1884), p. 61.

أن منتجات هذه الحرفة في مصر خلال القرن التاسع عشر قد لاقت ازدهارا لا سيما وان كاتبا آخر أيد هذه الرواية فى معرض حديثه عن مصنع المبيضة والمصانع المشابهة لها ، والتى انشئت على نمطه فى القاهرة وغيرها من بلاد مصر ، فيقول هذا الكاتب (... يقول "مانجان" الذى نقلنا عنه هذه البيانات ان البصمة التى تصنع فى مصر وفى المبيضة على وجه الخصوص قد امتازت بجودتها واتقانها ودقة صنعها ، ومتانة وجمال رسومها وتنوع اشكالها ، وثبات الوانها على الغسيل ، فصار الجمهور يفضلها على أنواع الشيت الواردة من المانيا وانجلترا ، حتى قل الوارد منها ، وانشئ ايضا فى شبرا شهاب بالقليوبية وشبين الكوم والمحلة الكبرى والمنصورة مبيضات مماثلة على غرار فابريقة المبيضة.والأثواب المعدة للبيع تلمع فى هذه المبيضات ثم تطوى وتباع . وفى هذه المبيضات اقسام خاصة لبصم المناديل — التى تزين بها النساء رؤوسهن — ، ويستعمل لهذا الغرض اربعمائة ثوب من الموسلين فى الشهر[1] . وقد جاء ذكر مصنع المبيضة المشار اليه فى النص السابق وكان قد انشأه محمد على فى بداية حكمه فى حديث اكثر من كاتب ، فمن الكتاب من اشار اليه فى معرض حديثه عن نهضة الصناعات الكبرى فى بداية القرن التاسع عشر ، ومنهم من ذكره محددا مكانه وتاريخ انشائه ، بينما يشير آخرون الى اقسامه وخط الانتاج فيه . ويرى الباحث انه من المفيد حصر ومقارنة ما تمكن من جمعه من نصوص حول هذا المصنع وغيره لمناقشتها ، لعلنا ننتهى من هذه المناقشة الى استنتاجات توضح شيئا عن طبيعة هذه الحرفة التى لم تلق من اهتمام الباحثين ما لقيه غيرها من الحرف . ويذكر الباحث هذا الافتراض بعد استعراضه لما تمكن

---

(١) عبد الرحمن الرافعى : "تاريخ الحركة القومية ، عصر محمد على" ، مكتبة النهضة ١٩٣٠ ص ٤٥٢ و ٤٥٣ .

من الاطلاع عليه في الدوريات العربية والاجنبية التى نشرت دراسات عن الحروف والصناعات ، كذا بعد الاطلاع على بعض الكتب والمقالات التى تشير الى هذا الموضوع . وقد اشار "جولمار" فى مقالة نشرت له فى دورية الدراسات الشرقية فى دمشق عام ١٩٣٧ عن الطباعة الشعبية بالقوالب الخشبية فى حماة بسوريا (... الى افتقار التراث الشعبى فى سوريا ايضا الى دراسات عن هذا المجال واستشهد فى ذلك الى ان المؤرخ "ميجون" فى كتابه عن الفنون الاسلامية ، لم يذكر شيئا عن عناصر العمل التى ساعدت على انتاج المطبوعات النسجية ، لاسيما فى الفنون القبطية والاسلامية ، كذلك ذكر كاتب تلك المقالة : ان المؤرخ "هايد" فى كتابه "تاريخ التجارة فى الشرق الاوسط" لم يذكر شيئا عن المطبوعات النسجية المبصومة فى حماة ...)[1] . ويؤيد ماجاء فى هذه المقالة ، ما انتهى اليه الباحث من افتقار ميدان الابحاث الى دراسات عن هذا المجال، خاصة عناصر العمل التى ساعدت على انتاج المبصومات فى القرن التاسع عشر فى مصر ، غير ما ذكر عن بعض المصانع التى خصص اقسام بها للطباعة اليدوية بالقوالب . ولعل فى تناول ما جاء من النصوص حول هذه المصانع بالمناقشة والتحليل ما يلقى الضوء على ما لم يصل الينا من القواعد والاصول الفنية التى اتبعت فى هذه الحرفة .

وفيما يلى بعض من النصوص التى ذكرت حول احد هذه المصانع وهو مصنع المبيضة السابق ذكره ، فقد ذكره احد الكتاب قائلا (... يوجد فيما بين بولاق وشبرا حظيرة فسيحة تسمى المبيضة، تجرى فيها على الاقمشة المنسوجة فى الفابريقات عمليات التبييض المختلفة ، وفى هذا المكان تبصم الاقمشة بالقوالب الخشبية

1- Gaulmer J., "Note sur les Toiles Imprimees de Hama" (Bulletin d'Etudes Orientals, Damas, To., 7 & 8, 1937), p. 266.

ويبلغ ما يبصم فيها فى الشهر نحو ثمانمائة قطعة ، كما ان هذه الحرفة اخذت تتقن شيئا فشيئا حتى صارت الاقمشة المبصومة بالمبيضة تنافس الاقمشة المستوردة لدقة النسيج وجمال الطباعة واتقانها ، وتبصم ايضا فى المبيضة مناديل الموسلين التى تعصب بها السيدات رؤوسهن ...)[1]. وتاريخ انشاء مصنع المبيضة لم يذكر بالتحديد فى تقرير "كلوت بك" الذى اورد الباحث بعضه ، الا ان كاتبا آخر اذكر تاريخ انشاء هذا المصنع فقال (... فى سنة ١٨٠٨ م انشأ محمد على قصر شبرا الخيمة ، ثم فتح شارع شبرا الحالى ليكون طريقا بين القاهرة والقصر ، وفى نفس السنة انشأ فى شبرا مصنعا يسمى مصنع المبيضة بجوار مدرسة شبرا الثانوية بالقاهرة ...)[2]. وذكر كاتب ثالث فى معرض حديثه عن مصر الحديثة فى عهد محمدعلى فقال (... يوجد على ساحل النيل ما بين شبرا وبولاق مصنع المبيضة الذى يستوعب شهريا اربعمائة ثوب موسلين تستخدم فى انتاج مناديل الرأس، وكان يفصل من الثوب ستة وعشرون منديلا تطبع عليها زخارف ورسومات بواسطة قوالب محفورة من خشب محلى او برازيلى ، بينما يرسم على بعضها باليد رسومات وزخارف منثورة ...)[3]. ثم ذكر كاتب اخر ما يفيد وجود مصنع اخر للطباعة بالقوالب فى منطقة بولاق فى وقت معاصر لمصنع المبيضة — وقد نقل الكاتب هذا النص من تقرير ضمن مجموعة وثائق تركيا الخاصة بالصناعة فى عهد محمد على — فيقول

(١) كلوت بك : "لمحة عامة الى مصر" ، تعريب محمد مسعود — الجمعية الجغرافية بالقاهرة ، عام ١٨٨٤ ص ٤٤٥ .

(٢) فؤاد فرج المهندس: "القاهرة" دار المعارف — ص ٥٢٢ .

3- Marcel J., "Egypte Moderne" (Paris 1848), p. 161.

(٠٠٠ انشأت الحكومة فى عام ١٨١٠ فى بولاق فابريقة اخرى سميت فابريقة مالطة ، وجاءت هذه التسمية لكثرة من يعمل بالفابريقة من العمال المالطيين ، ويقع هـــذا المصنع الكبيرعلى ساحل النيل فى بولاق ،ويتم به الى جانب عمليات التبييض والنسيج الرفيع والسميك عمليات طباعة الاقمشة ، وفى مالطة يطبع ثمانمائة ثوب فى كل شهر على الاسطوانات الميكانيكية والقوالب اليدوية معا ٠ وما يطبع فى هذا المصنـــع بالآلات لابد من استكماله بالقوالب والأيدى ٠ وثمن الثوب من الشيت المطبـوع باليد ثمانون قرشا ومن المطبوع بالآلة ستون قرشا ، اما الثوب الذى طبعته الالـة واستكملته اليد فيباع بسبعون قرشا ٠ وفى مالطة صناعة اخرى وهى صناعة المناديل الملونة التى تكثر النساء من استعمالها غطاءا للرأس حيث تطبع بالقوالب الخشبية٠ ويتراوح ثمن المنديل الذى يطبع بالقالب بين خمسة قروش وستة قروش تبعا لماعليه من رسوم ، والمناديل المصبوغة بالكرمين (اللعل الاحمر) قبل طباعتها تباع بستـــة قروش ٠ ويتقاضى العمال الذين يطبعون المناديل أربعة قروش ونصف القـــرش عن نصف ثوب الموسلين ، كما يتقاضون خمسة قروش عن المناديل التى تستكمـــل طباعتها بنقوش حرة باليد تكميلا للطباعة بالقالب ٠ وفى هذا المصنع اقســـام ملحقة للحفارين على الخشب لعمل القوالب اللازمة لطبع الشيت ، وهؤلاء العمـال الذين يقومون بالحفر من ابناء العرب والسود ، ويشرف عليهم رجل أرمنى وآخـــر فرنسى وثالث سويسرى ٠ ولقد استقدم الباشا من القسطنطينية منذ افتتاح المصنع بعض الارمن الذين يجيـــدون الحفرعلى الخشـب لاقسام حفر القوالب بالمصنع

ونجحت اولى المحاولات مما أدى الى تشجيـــع هذه الصناعة حتى صارلرؤسـاء العمل فيها تلاميذ من أبناء العرب ...)[١].

وبمناقشة ما جاء فى النصوص السابقة نجد ان ما ورد فى تقريرى كلوت بك ومارسيل عن مراكز الطباعة فى مصر خلال القرن التاسع عشر ، قد يستشف منـــه ان هذه المراكز لم تكم مجمعة فى مكان واحد ، على غرار ما كان متبعا فى ذلك الوقت من تجميع طوائف الحرفيين تجميعا نوعيا ، كل حرفة فى حى خاص بها مثل ما ذكر عن سوق الحدادين وسوق السلاح وسوق الخراطين الخ ... ولعل حرفة الطباعة بالقوالب قد ارتبط اختيار مكان اقامة مصانعها بوجود انهار مياه جارية ، وفـــى المقالة التى نشرتها دورية الدراسات الشرقية فى دمشق عام ١٩٣٧ السابق الاشارة اليها ، ما يؤيد افتراض اختيار مكان المصنع على ضفاف النهر ، ويقول الكاتـــب (... يتضح لنا ان ورش الطباعة لم تكن مجمعة فى سوريا فى مكان واحد ، ولكنهـا كانت مقامة على ضفاف النهر الممتد داخل المدينة ...)[٢]. ويدلنا هذا النـص بمقارنة ما ذكره "مارسيل" عن اقامة مصنع المبيضة على ساحل النيل فى شبرا ، وبمـا ذكره "بورنج" فى تقريره عن مصنع مالطه حيث أقيم فى بولاق على ساحل النيل ايضا على حد قوله ، ما يؤيد صحة الاستنتاج الذى يرجح ضرورة اختيار مكان اقامة مصانـــع الطباعة على ضفاف الانهار ، بمعنى ان يكون لوجود المصنع بجوار النهر علاقـــــة

(١) محمد فؤاد شكرى وآخرين : "بناء دولة محمد على" ـ "جون بورنج" تقرير محفـــوظ بوزارة الخارجية البريطانية تحت رقم ٧٨ ، مجلد ٣٨١ من مجموعة وثائق تركيـــا F.O. 78-381 وقد طبعته الحكومة الانجليزية وقدمته الى مجلس البرلمان عام ١٨٤٠ م وترجمة هذا التقرير عن صورة شمسية للنسخة المطبوعة ، وهذه الصـورة محفوظة بمكتبة جامعة القاهرة ـ دار الفكر العربى ، ص ٣٦١ الى ٣٧٢ .

2- Gaulmer J., Ibid. p. 265.

او صلة بطبيعة العمل نفسه ، لاسيما وان عمليات التجهيز للطباعة تحتاج الى مياه جارية لازمة بالضرورة لتتابع عمليات غسل الاقمشة قبل وبعد الطباعة ، خاصة وانـه من المرجح ان خدمات المياه وتوصيلاتها ووسائل صرفها فى تلك الحقبة لم تكن قـد وصلت الى مستوى الخدمات المناسب ، ويحتمل جدا ان اختيار موقع مصانع الطباعة فى تلك الحقبة قرب ضفاف الانهار كان لازما بالنسبة لطبيعة هذه الحرفة حتى تـتم مراحل عملياتها على الوجه الاكمل .

مما تقدم ذكره عن تنظيم بعض مصانع الطباعة خلال القرن التاسع عشر مثـل مصنعى المبيضة بشبرا ومالطة ببولاق ، وبمقارنة هذا التنظيم بدراسة حماة السابق الاشارة اليها،مما يستنتج منه ان مصانع الطباعة بالاضافة الى اختيار مكان اقامتهـا المحدد ، لابد ان تكتمل بها وسائل معينة حتى يتكامل العمل فيها من حيـث تخصصاته المتعددة ، سواء ان كان هذا المصنع كبيرا او صغيرا ، ويستنتج ايضا من نص تقرير كلوت بك عن مصنع المبيضة ووصفه لمكان اقامته على حظيرة فسيحـة، وتبعا لما تتطلبه طبيعة هذه الحرفة من مجالات متعددة . مما يرجح ان هذا المصنع كان مجهزا باقسام مختلفة ــ وهو تقسيم فرضى وضعه الباحث ليخلص منه الى خـط الانتاج بالمصنع، اللازم للوصول الى المبصومات فى صورتها النهائية ــ لازمة لتتابـع عمليات الطباعة ، وهذه العمليات استقاها الباحث مما تجمع لديه من مادة عن هـذا الموضوع من احاديث مع ارباب هذه الحرفة المعاصرين . وهذه الاقسام هـى :

ــ قسم خاص بنقع المنسوجات قبل صباغتها اذا لزم الامر للصباغة قبل الطبـع .

ــ قسم اخر لغسل وفصل الشوائب عن الاقمشة فى مياه جارية . ويعتقد ان النهـر كان الوسيلة المفضلة نظرا للامكانيات المحدودة فى خدمات المياه كما سبق القـول .

- قسم يختص بتشكيل وحفر القوالب الخشبية ، والمرجح ان رئيس العمل او صاحبه وبخاصة فى المصانع الصغيرة هو الذى كان يقوم بنفسه بحفر تلك القوالب ، وهذا الاستنتاج اخذ عن دراسة حماة عن الطباعة ، وايده المعاصرون من ارباب هذه الحرفة ، واضافوا الى ذلك ان اصحاب العمل فى هذه الحرفة كانوا اصلا من الحفارين الذين الموا ايضا باصول صناعة الطباعة بجانب تخصصهم الاصلى وهو الحفر ، حيث اتجهوا به الى صناعة قوالب الطباعة فجمعوا بذلك بين حرفتى الحفر على الخشب والطباعة فى مجال واحد شامل . يؤيد هذا من جهة اخرى ما جاء فى قاموس ارباب الحرف فى فرنسا الذى نشر عام ١٩٥٥م، وفيه اشارة الى التعريف بالحفارين على الخشب ومنهم (... حفارون على الخشب مختصون فى حفر قوالب عليها نصوص مكتوبة او مرسومة ...، كما يشير الى وجود طباعين او بالاحرى بصمجية يبصمون على القماش بقوالب يدوية...)[1].

فاذا كان هذا التباين بين التخصصين قد اتضح فى هذا التصنيف الذى نشر عام ١٩٥٥ قد يكون تسجيلا لحرف القرن العشرين ، أما عصور ما قبل هذا القرن فيحتمل ان تتضمن وظيفة البصمجى الحرفتين معا ، الذى يقوم بالحفر ومن ثم يبصم ببصمته على القماش ، وهذا ما يؤيده رأى نفر من الصناع الذين استشارهم الباحث كما سبق أن نوهنا عنه فى غير هذا المكان . وفى قسم تشكيل القوالب تجدد القوالب التى تتآكل من الاستعمال بتعميق أرضية الحفر مرة أخرى او يستبدل القالب بغيره .

1- Dictionnaire des Metiers (Institut National de la Statistique et Des Etudes Economiques), (Paris P.U.F. 1955).

ـ قسم خاص بالبصم، وتمر الاقمشة المراد بصمها فى هذا القسم بعدة مراحل . وبناء على ما تجمع لدى الباحث من معلومات عن هذه المراحل، بالاضافة الى ما شاهده فى بعض المصانع القديمة خلال الدراسة الميدانية . تبين له اسلوب العمل المقنن الذى كان متبعا فى مراحل عمليات البصم بالقوالب ، ولا زالت بعض المصانع ملتزمة بها للان . ويذكر المسنون من ارباب هذه الحرفة ان هذه العمليات تبدأ باختيار الاقمشة المناسبة للبصم ، وكان الشيت ولازال على حد قولهم هو انسبها لعمليات البصم ، وله تسمية تجارية قديمة هى "البصمة " او الشاش الذى كان يوزع عن طريق تجار الجملة على المصانع الصغيرة والكبيرة ، حيث كانت هذه المصانع تتعامل معهم فى ذلك ، حيث تجهز اثواب الشاش فى مقاسات معينة سهلة التداول . ومراحل الطباعة تلى عملية تجهيز القوالب واطقمها حسب الالوان المطلوبة اذا تطلب التصميم بصمات من النوع المركب ـ وسوف نورد شرحها تفصيلا ـ

<u>ومراحل البصم تتم على الوجه التالى :</u>

١ ـ يقوم البصمجى بعملية الطبع ، فيحدد الشكل بالقالب الاول المسمى بقالب الرسم مستخدما اللون الاسود الذى كان مخصصا لتحديد الشكل الخارجى للزخرفة ، وتسمى هذه المرحلة عند البصمجية (مرحلة السودا) نسبة الى بصم التحديد باللون الاسود . ثم ينشر القماش على مناشر خاصة ليجف بعد طبع التحديد الخارجى للزخرفة بالقالب الاول .

٢ ـ مرحلة الاحمر او الطباعة باللون الاحمر ودرجاته المختلفة وتسمى كذلك بمرحلة "السوس" .

٣ ـ غالبا ما تخصص هذه المرحلة لطباعة اللون الاخضر يليه الاصفر .

وعلى هذا النحو تمر قطعة القماش بمراحل فى الطباعة • واذا تطلب تصميم الوحدة المطبوعة أربعة ألوان ، تجهز اربعة قوالب • بحيث يخصص قالب لكل لون، وتسمى هذه المجموعة بالطاقم أو بالقالب المركب ، بالاضافة الى قالب خامس يستخدم فى التثبيت فى المرحلة قبل الاخيرة • وتخصص منضدة تسمى (الترجة) لكل لون على حدة بحيث يوضع عليها القالب الخاص باللون المحدد حسب التتابع السابق التنويه عنه •

٤ ــ مرحلة التصميغ او تثبيت اللون ويسمى القالب الخاص بهذه العمليـــة (قالب لَبّْ) وهو قالب مصمت تفرغ وحداته البارزة بدون تفاصيـــل، ويعمل ليشمل الرسم فى شكله الكلى ، ويسمى احيانا بـ (قالب الصمغ) • وعملية التصميغ مهمة جدا اذا كان الطبع قد استخدم فيه اللون الاحمر • وقديما كانوا يستخدمون الكريمن او اللعل الاحمر ، وكان يستخـــدم لتثبيته محلول خاص مكون من الصمغ والجير ويسمى هذا المحلـــول باصطلاح الشعبيين محلول "الترناق" الذى كان يغمس فيه ذلـــك القالب المصمت ويبصم به على الطبع المنفذ باللون الاحمر بعد طباعته بقالب السوس •

٥ ــ مرحلة (الازيير) وهى عملية تنفذ فى حالات خاصة وتتمثل فى ملء الفراغات باليد بواسطة فرشاة خاصة ــ وهى التى جاء ذكرها فى تقرير "بورنج" السابق ــ بحيث يفرد القماش ويمر بالفرشاة على الارضية بجوار الرسم المبصوم بقالب الترناق ، على أن تمر الفرشاة حول الرسم باللون "الأزيير" الذى يكون اسود عند رسمه على القماش ، الا انه بعد الجفاف يتأكســد

ويتحول الى لون زيتى أو أخضر تبعا لدرجة تركيز الأزمير أو اللون الأسود •
ويذكر أرباب هذه الحرفة المعاصرين ان الأرمن كانوا يحتفظون بأسرار
ألوان الأزمير وتركيبها ثم ما لبث أن عرف أسرارها بعض المصريين الذين
تتلمذوا عليهم ونقلوها تباعا •

٦ — مرحلة الغسيل بواسطة (البحارة) وهى تسمية قديمة ارتبطت بالغسيل
في مياه الانهار الجارية السابق الاشارة اليها • وفى المناديل بعد بصمها
كانت تربط فى هذه المرحلة مع بعضها فى مجموعة تسمى (الطرة) حيث
كانت تحتوى على خمسة وعشرون منديلا تغسل بعد بصمها وتثبيتها فى
النيل بواسطة البحارة •

وللالوان التى كانت مستعملة فى طباعة الاقمشة خلال القرن التاسع عشر تسميات خاصة ، استند فى ذكرها على اقوال الصناع الذين وجه اليهم الباحث اليهم بعض الاسئلة عنها • وقد كان بعض هذه الالوان يحضر محليا من أعشاب العطارة والبعض الاخر يستورد •

وتنقسم هذه الوان من حيث استعمالها الى نوعين : الاول خاص بالبصم وتسمى (الوان معجون) ، والثانى خاص بالرسم الحر بالفرشاة وتسمى (الوان ازمير)•

الوان معجون		الوان ازمير	
١ — السوس	أحمر	لون أزمير	أسود زيتى
٢ — لون مية البطيخ	أحمر قرمزى	لون بنى	أسود بنى
٣ — لون فوة	أحمر وردى	لون زهرة العتر	أسود بنفسجى
٤ — لون طرابيشى	أحمر قانى	لون كمونى	أسود كمونى
٥ — لون طرشينى	برتقالى	لون كريم	زيتى فاتح
٦ — لون صافى	أزرق		
٧ — مناويشى	بنفسجى		

نستنتج مما تقدم بعض سمات قد تكون من طبيعة نظام العمل وتقسيمه بالنسبة لهذه الحرفة ، الا اننا نعود فنذكر انها تتسم بارتباط تخصصات متباينة مع بعضها ، بحيث يكمل كل تخصص الاخر فى وحدة متكاملة . والصانع فى هذه الحرفة كان يحذق كل درب من دروب المهارات والتخصصات المتباينة ، فيتناول جميع مراحل العمل فيها بنفسه حتى يتم انجاز المبصومات بمختلف انواعها . وبالرغم من ان الادوات المستخدمة كانت على ما يبدو بسيطة وغير معقدة ، الا ان حذق العمال واتقانهم لمختلف مهاراتها ، جعلا الاقبال على المطبوعات النسجية لا سيما الشعبية منها مثل منديل الرأس والطرح كبيرا ، بحيث غمرت الاسواق المصرية وغير المصرية ، ودليلنا على هذا ما ذكر من انها كانت تصدر الى الخارج رغم منافسة المبصومات المستوردة لها ، يؤيد تلك الرواية نص تقرير "كلوت بك" السابق .

هذه الاستنتاجات التى انتهى اليها الباحث كانت بناء على ما تقدم ذكره عن المصانع الكبيرة التى انشئت فى مصر خلال عهد محمد على مثل فابريقة مالطة ومصنع المبيضة . وقد قامت بعد ذلك المصانع الشعبية الصغيرة على غرارها فى الكيف دون الكم . وبمقارنة ما نشر فى الدراسة السابقة عن الطباعة فى حماة بما استنتجه الباحث عن حالة الحرفة فى مصر خلال القرن التاسع عشر ، يمكن ملاحظة ما يبدو واضحا من التقارب فى طبيعة واصول الصناعة فى هذه الحرفة ، الذى يرجعه الباحث الى التأثير الحضارى العربى الذى امتدت جذوره منذ عمق التاريخ ، لا سيما فى الحرف المرتبطة بالفنون القومية العربية - فهى مهما تنوعت مصادرها ، أو اختلفت البقاع او الظروف التى احاطت بها ، والعصور التى ظهرت فيها . فانها فى جملتها حرف وفنون لشعوب جمعتها وحدة اللغة ووحدة التفكير - وفى دراسة

حماة ما قد يعطى فكرة عن المصانع الصغيرة للطباعة التى يحتمل جدا أن تكـــون مراكز الطباعة اليدوية الصغيرة فى مصر على غرارها فيقول الكاتب فى معرض حديثـه (... المصانع الصغيرة للطباعة يتجمع فيها ما يقرب من إثنى عشر عاملا ، يرأسهـم "معلم" له دراية بأصول الصناعة ، ويدير كل ورشة صاحبها أو رئيس العمــــل لاكتسابه مهارة الصناعة فى حرفته مدة خمسة أعوام على الاقل . ويختار المعلـــم حاذق الصناعة بنفسه الصناع الذين يتعامل معهم ، وقد يكون الصانع المبتـــدئ من أبناء أسـر قريبة لصاحب المصنع . ولكن يحال تشغيل أى صبى أجنبى فيها ، وجميع أرباب هذه الحرفة من المسلمين السنيين ، كما أنها تتسم بطابع مغلـــق حيث تضم جماعة من أسـر محددة - وهذا يفسر عدم إنتماء أرباب هذه الصناعة فى سوريا إلى نقابات عمالية ينتمى إليها العمال أيا كانت عقائدهم وأسرهم - وليست هناك لوائح تحدد أجور العمال ولا ساعات العمل بداخل هذه الورش الصغـــيرة. أما بخصوص الخامات والأدوات المستعملة فى هذه الحرفة فإن الاقمشة القطنية كانت الاكثر إستعمالا فى الطباعة لمتانتها حيث كانت تنقع فى الماء قبل بصمها وتـــترك لمدة يوم لغسلها من الشوائب العالقة بها . ثم يصبغ القماش بالالوان والصبغات داخل مراجل مصنوعة من الفخار ، وبعد الصباغة تغسل الاقمشة وتترك لتجـــف ، وأخيرا تطبع بقوالب خشبية تحفر بواسطة مقاطع . ويقوم بحفرها معلم الطباعة بنفسه، وتطبع على مرحلتين ، كل مرحلة بلون ، ويستخدم عادة اللون البنى أولا ثم يستخدم اللون الأحمر يليه الأخضر فالأصفر . ثم تغسل الاقمشة المطبوعة بعد ذلك فى مياه جارية على أن تنقل ثانية إلى ورش الطباعة حيث تغلى الاقمشة لمدة ساعتين . ومـــن الأدوات التى تجهز بها ورش الطباعة آنية ومراجل من الفخار وعدد من المصافـــى

ومجموعات من القوالب الخشبية للطباعة . وهذه القوالب عندما تتآكل يعمق الحفر فيها أو يستبدلها المعلم بأخرى من صنعه . تتراوح أطوالها بين ٧ سم و ١٥ سم. ولكل مصنع أسلوبه وطرازه ، حيث يلاحظ أن المعلمين لا يحيدون عن الوحدات التى درجوا على حفرها. ويبدو أن كل مصنع كان يجدد سنويا القوالب الخاصة به . أما الاتفاقات الخاصة لتصميم بصمات جديدة ، فقد جرت العادة على أن يطلب العميل من صاحب المصنع التصميم المقترح وينفذ له القالب الخاص به . ومن ثم تطبع له الاقمشة التى يوصى ببصمها . ومن العملاء من كان يوصى بصنع قوالب جديدة وفقا لمواصفاتهم . كما أن من البصمجية من لا يعمل إلا وفقا لتوصيات العملاء الخاصة أو العامة أو من التجار أو غيرهم ...)[1]. وقد تكون مراجل الفخار الواردة فى مقال "جولمار" شبيهة بتلك التى بالجمعية الجغرافية بمصر ، وعلى كل فقد ورد فى كتاب وصف مصر صورة لورش الصباغة بمصر فى أواخر القرن الثامن عشر حيث تتضح فيها النوع نفسه من المراجل . والذى يمكن أن نخلص إليه مما أوردناه عن النص السابق و أن أرباب هذه الصناعة من المعلمين الذين كان يتردد عليهم التجار ، كانوا يكيفون تصميماتهم وفقا للعرض والطلب ، ولكن قد نفهم ضمنا أن كل معلم من هؤلاء كانت لديه بعض تصميمات لبصمات يحذق فى صنعها . وأن العرض والطلب فى هذا المجال لا يعنى الخروج كلية عن تلك التصميمات المحددة التى فى وسع كل معلم إنتاجها ، بل يستشف من هذا الإختيار، الالتزام بما هو تقليدى مع إدخال نواح جانبية لا تؤثر فى جوهر التصميم ، وهذا ما كان متبعا منذ العصور الوسطى حتى تاريخ نشر مقالة معهد الدراسات الشرقية بدمشق والسابق الاشارة إليها .

1- Gaulmer J., Ibid. pp. 265-279.

الأساليب الصناعية التى كانت متبعة فى صناعة القوالب الخشبية :

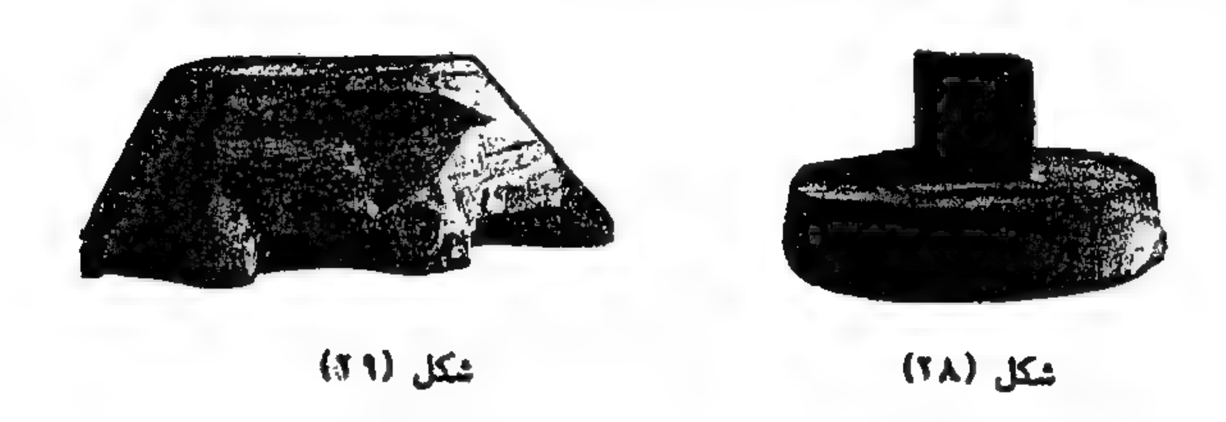
يقول احد الكتاب (... يستند فن الحفرعلى القوالب الخشبية لطباعـــة المنسوجات إلى حذق الصناع فى حفر القوالب الخشبية ، بحيث يبرزون الوحـدات المراد طبعها على الأرضيات المحيطة بها ، وذلك بطريقة يتسنى فيها غمس القالب الخشبى فى ألوان الطباعة للطبع به عند تقابله والضغط به على سطح القمـــاش ، حيث تبصم الوحدات الزخرفية فقط دون ما يجاورها من فراغات . وللطباعة اليدوية أهمية خاصة بالرغم من أن أساليب الطباعة قد تحولت الآن وتطورت إلى إسطوانـات ميكانيكية حديثة ، الا أن هذا التطور الحديث لا يقلل من الناحية الفنية التى تتوافر فى الطباعة بالقوالب الخشبية ...)[١]. ويشترط فى نوع الخشب المستخدم لصنـع القوالب أى أن يكون متوسط الصلابة ، مثل الجميز الإفرنجى Sycamore أو خشـب الدلب Plane أو خشب الإسفندان أو خشب البقس Box أو السنديـــــان (عود الخير) Holly أو خشب الصفصاف وغيره من الأخشاب البلدية الـــتى سوف نوردها تفصيلا فى الباب الثالث . وقد أجمع المعاصرون من أرباب هــذه الحرفة أن خشب الصفصاف هو النوع الذى كان ولا زال شائعا فى حفر القوالب عليـه حتى الان فى مصر . وفى الدراسة الميدانية وضع الباحث سؤالا محددا عن نـوع الخشب الذى صنعت منه القوالب فى الماضى ولا زالت تصنع منه ؟ ـ سأله للمعاصرين من أرباب الحرفة ـ فأجاب غالبيتهم على السؤال بشكل يكاد يكون إجماعيا ، رغـم أن السؤال طرح على المجموعة التى تمكن الباحث من الاستدلال على أماكنهم والسابق

1- Knecht E. & Fothergill J., Ibid. p. 18.

الاشارة الى أسماء وأماكن بعضهم فى اوقات مختلفة ، وفى أماكنهم المتفرقة ، فأجمعوا على أن خشب الصفصاف صالح لحفر القوالب عليه ، وكان سرا من أسرار هذه الحرفة، همس به السلف الى الخلف ، فدرجوا على استخدامه نقلا عمن سبقوهم فى هذه الحرفة جيلا بعد جيل ، وأضافوا الى ذلك أن الحفارين الأجانب من الارمن مجددى هذه الحرفة فى مصر بعد فترة الركود التى سبقت القرن التاسع عشر ، علموا الأجيال اللاحقة لهم أن خشب الصفصاف هو أنسب الانواع لحفر القوالب . وعلميا خشب الصفصاف خامة مناسبة ومطابقة تماما لطبيعة هذه الحرفة ، فخشبه رغم خفة وزنه مناسب جدا للحفر لقابلية أليافه للصقل فى أى اتجاه من اتجاهات الحفر ، كما أن لمسامه خاصية امتصاص الرطوبة نظرا لاتساعها نسبيا ، مما يساعد على امتصاص وتشرب اللون والتحكم فى درجته فى الطباعة بمنسوب واحد ـ وسوف يعرف ذلك النوع من الخشب فى الباب التالى ـ ومن تحليل محتوى قوالب الطباعة التى تيسر للباحث فرصة للاطلاع عليها ، تبين له أن غالبيتها مصنوع بحيث تكون الياف الأخشاب فيها رأسية ـ فى القطاع العرضى للخشب (أص) ـ ، ويبدو أن ذلك الأسلوب اتبع بالضرورة نظرا لملاءمته لوظيفة البصمة الخشبية واستخداماتها ، وبعض من القوالب التى لاحظها الباحث تتكون كتلتها من طبقتين أو أكثر من الخشب ، إحداهما تضاد الاخرى مثل طريقة صنع خشب الأبلكاش ، ويبدو أن هذا الأسلوب قد اتبع بغرض متانة القالب واعطائه المقاومة اللازمة ضد التقوس . والقوالب الخشبية اقترن شكلها العام بأصول صناعية مقننة حيث تجهز على شكل كتلة أبعادها الثلاثة مناسبة لمقاومة التمدد والانكماش والتقوس والالتواء وذلك لتعرضها لامتصاص الرطوبة من الألوان والأحبار والصبغات التى تغمس فيها عند إستخدامها للطباعة . ويشير كاتب

سبق التنويه عنه (... الا أن هذه الحرفة تحتاج الى حفار حاذق فى فنه ...)[1].
وهذا القول بصفة عامة يتفق مع رأى الباحث فى درجة مهارة المشتغلين فى حفر هذه البصمات الخشبية من حيث الالمام بقواعد واصول الحفر على الخشب ، بالاضافة الى الاصول الفنية لحرفة الطباعة فى مجال واحد شامل ، فهو يحفر البصمة كحفار متخصص فى حفر الخشب ، وهو فى الوقت نفسه على دراية بالناحية الوظيفية لهذا القالب ، والدور الذى سوف تلعبه الأجزاء البارزة من عناصر الحفر والتى تشمل وحدة الطباعة سواء كانت هندسية او مشجرة او كتابات او لاشكال الانسان والحيوان والطير ، بحيث يبصم الشكل دون ما يجاوره من فراغات .

الصفات المميزة للأشكال الكلية فى البصمات الخشبية :

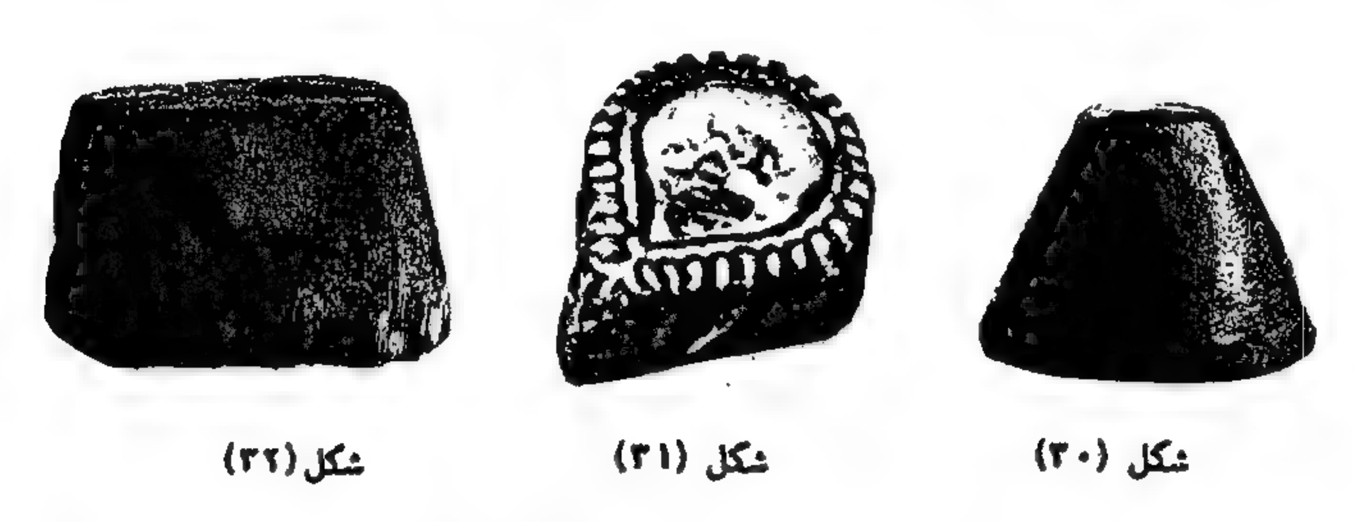


شكل (٢٨) شكل (٢٩)

لاحظ الباحث من دراسته لمجموعة البصمات التى تمكن من الاطلاع عليها وتوصيفها فى هذه الرسالة ، أن لها فى كتلتها أشكالا مختلفة ، والبصمتان الموضحتان فى شكلى (٢٨) و (٢٩) تمثلان بعضا من هذه الأشكال ، احداهما لها مقبض يحاكى

(1) Kenecht, E. & Fothergill., "The Principles and Practice of textile Printing", (London 1935), p. 42.

مقبض الخاتم ، أما الأخرى فتأخذ شكلا مخروطيا ناقصا ولها حفرتان متقابلتان حتى يستطيع العامل من امساكها باحكام يمكنه من تثبيت البصمة فى مكانها المحدد عنـــد استخدامها فى تكرارات الطباعة • وقد عرض الباحث النموذجين على المعاصريـــن من المشتغلين بالحرفة ، وسألهم عن النوعين وهل لكل منهما استخدام خاص؟ فتبين له أن لكلا النوعين مسميات فى مصطلحات الحرفة منذ القدم ، فالقالب ذو اليــــد يسمى قالب "البابا" ، والآخر ذو الحفرتين يسمى القالب "ذو المساكة" • بالاضافة



شكل (٣٢) شكل (٣١) شكل (٣٠)

الى النوعين السابقين تسنى للباحث فرصة للاطلاع على أنواع أخرى بدون يد وبدون حفرتين متقابلتين ، كما هو موضح فى الأشكال الثلاثة (٣٠) و (٣١) و (٣٢)• ويبـدو أن سبب خلو هذه الأنواع من المقبض ـ البابـا ـ أو الحفرتين ـ المساكـة ـ كان بسبب صغر حجم القالب وامكانية التحكم فيه بقبضة اليد دون عناء • وقد اتضـح للباحث أن البصمات التى تتخذ شكلا مخروطيا ناقصا أو شكلا هرميا ناقصا يضيق عنـد القبضة ويتسع عند السطح المحفور ، كان لأسباب فنية لها صلة بأصول عمليات البصم ، فقد تبين أن حفار البصمات كان يشكلها على هذه الصورة حتى يتسنى للعامل أن يـرى حدود الوحدة وهو يقوم بعملية البصم بهـا •

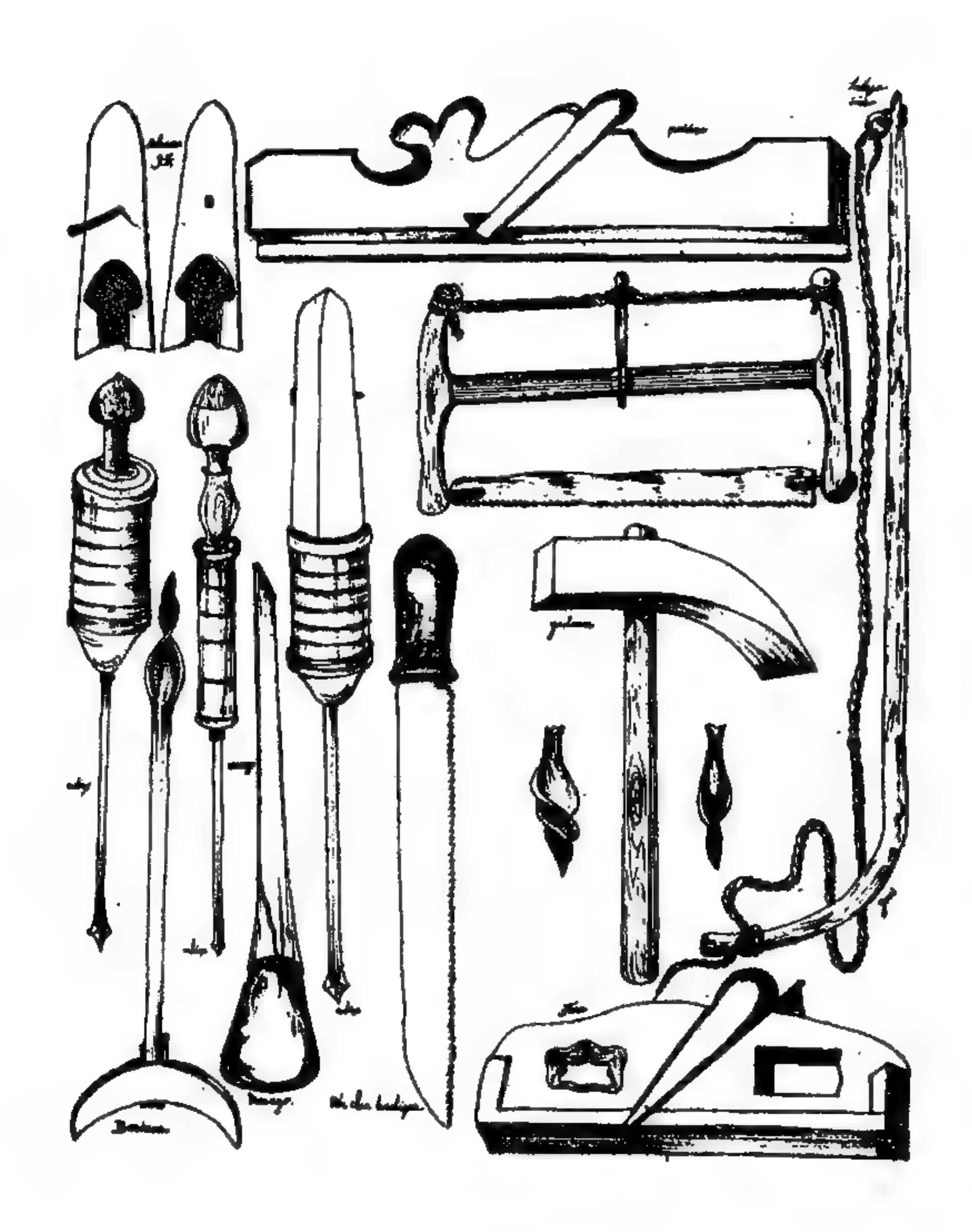
الأدوات المستخدمة فى تشكيل وحفر البصمات الخشبية :

تنقسم الأدوات المستخدمة فى عمل البصمات الخشبية إلى مجموعتين :

١ ـ مجموعة تشكيل كتل البصمات ٠ ٢ ـ مجموعة حفر الوحدات البارزة فى البصمات ٠

١ ـ مجموعة تشكيل كتل البصمات :

يلزم لها أدوات خاصة بشق الأخشاب ثم تقطيعها ، وكلتا العمليتين يلزم لهما أدوات شق وأدوات قطع كذلك أدوات مسح وتسوية ٠ ويرجح أن يكون المنشار ذو الاطار الخشبى (منشار الشق) أو منشار يشبه "سراق التمساح" قد استعملا فى عملية شق الاخشاب تمهيدا لصناعة البصمات منها ، وقد يستعمل سراق التمساح أو شبيهه ايضا فى عملية تقطيع البصمات الخشبية بأطوالها المناسبة ٠ وبسؤال أرباب هذه الحرفة المعاصرين للآن عن هذه الادوات ، أبدوا معرفة المنشار ذى الاطار فى عمليات الشق منذ القدم ، كما أنهم كانو يستخدمون فى التقطيع منشارا آخر يشبه سراق التمساح يسمى "منشار باشكة" بالتسمية القديمة ـ على حد قولهم ـ ٠ وفى كتاب "رحلات فى مصر والنوبة" لـ "ريفو" صورة لبعض أدوات النجارة التى كانت مستخدمة منذ عام ١٨٠٥م حتى ١٨٢٨م ، وتمثل هذه الصورة رسما توضيحيا لمجموعة من العدد والأدوات ، بينها المنشار ذو الاطار الذى أشير إليه ، بالاضافة إلى منشار الباشكة الذى أشارت إليه طائفة البصمجية المعاصرين ٠ وقد كتب بجوار هذا المنشار إسمه ويبدو أنه ترجمة حرفية للإسم الذى كان شائعا وقتذاك وتناقلته الاجيال ، فكتب بجواره كلمة Nérchar Bachique ٠ ونورد فى شكل (٣٢) صورة منقولة عن المرجع السابق ذكره، وبهذه الصورة بالاضافة إلى ما تقدم ذكره من مجموعة المناشير نجد القادوم النجارى



شكل (٣٣)

مجموعة أدوات خاصة بأشغال الخشب تشابه مجموعة تشكيل كتل البصمات الخشبية[1].

1- Rifaud C.J.J., "Voyage en Egypte et Nubie, depuis 1805 jusqu'en 1828, Pl.50.

وبعض الادوات الاخرى التى استخدمت أيضا فى تشكيل كتلة البصمة ، بالإضافة إلى الأدوات الخاصة بعمليات التسوية وضبط السطح الذى سوف تحفر عليه الوحـــدات البـــارزة ٠ ومن هذه الأدوات نرى رسما لفارة المسح ، وآخر للرابوه ٠ كمــــا يظهر بعض من أدوات التخريم ونقر الأخشاب ٠

٢ ـ مجموعة حفر الوحدات البارزة فى البصمات :

تتكون من مجموعة من السكاكين والازاميل والضغر ، وأدوات للطرق مثل الدقماق والشاكوش ٠

أما السكاكين فقد تبين أنها تستخـــدم لتحديد ، ولها سلاح من الصلــــب ومقبض من الخشب ، وفى شكل رقم (٣٤) صورة لمجموعة من أدوات الحفر الخاصة بمختلف مراحله ، وموضح بها سكين التحديد وغيرها من مختلف أنواع الضغر والازاميل ٠ وقـــد تبين أن حفار البصمات المعاصر يتبع نفس الأسلوب والتقاليد الفنية التى نقلها عــــن حفار البصمات الأرمنى ، الذى أعاد إحياء هذه الحرفة فى مصر كما سبق ذكره فـــــى موضع آخر من هذه الرسالة ٠



شكل (٣٤)

مجموعة من دفر وأزاميل وسكاكين ، مستخدمة فى حفر البصمات الخشبيـة .



شكل (٣٥)

والصورة الموضحة فى شكل (٣٥) تبين سكين التحديد وطريقة العمل بها ، حيث تمسك باليد كما يمسك قلم الكتابة أو الرسم ، ويحدد بها الخط الخارجى للتصميم . وللسكين سلاح من الصلب "مشطوف" وقد يكون الشطف مائلا بزاوية ميل تتراوح بين ١٥ - ٣٠° . ومن سكاكين التحديد ما يتخذ سلاحه مقطعا على شكل حرف ولها استخدامات خاصة . وإلى جانب سكاكين التحديد هذه تستخدم مجموعة من الأزاميل المستقيمة المقطع بمقاسات مختلفة ، لتفريغ المساحات الكبيرة المطلوب حفرها حول الشكل المراد بصمه على القماش . وبخلاف تلك المجموعة من الأزاميل المستقيمة المقطع يوجد أنواع أخرى من الأزاميل مقوسة المقطع تتخذ شكل الأظافر فى تقوسها ، لذا تسمى بمجموعة الدفر . وذلك لمشابهتها لأظافر اليد ، وتختلف

درجة تقوسها ومقاساتها بالنسبة لنوع العملية المطلوبة • وحفاروا البصمات الخشبية يستخدمون الظفر بنفس الأسلوب القديم الذى نقلوه عن الأقدمين •



شكل (٣٦)

والصورة الموضحة فى شكل (٣٦) تبين مسكة الدفرة التى نجدها مغايرة للمسكـــة الحالية لحفارى الأخشاب ، الذين يستخدمون الحفر كوسيلة لتجميل الأثاث •وتذكرنا تلك المسكة للظفرة ، بحفارى الأختام النحاسية • وبعض حفارى القوالب الخشبيـــة يستخدمون نوعا من الظفر مغايرا لنوع الظفر التى يستخدمها "القيمجى" ، فمن حيــث طول السلاح نجد أن ظفرة حفارى البصمات أقصر قليلا من الدفرة التى يستخدمهـــا حفار الأخشاب الزخرفية • ومن حيث شكل المقبض المثبت فى سلاحها نجد أن مقبضها له شكل كروى مخروط ، بحيث يلائم تجويف قبضة اليد • ومن المرجح أن حفـــار القوالب فى القرن التاسع عشر كان يعمل وهو جالس على الأرض ، ويقوم بعمله فـــى

تشكيل الوحدات والعناصر البارزة للبصمات الخشبية ، حيث يحفرها على منضدة ذات أرجل قصيرة ، تتناسب وجلسته على الارض · ويستخدم الأزاميل والضفـر بحيث يقبض عليها بقبضة يده كما هو موضح فى شكل (٣٦) ، ويوجهها براحـة اليد مع السبابة · وقد لاحظ الباحث بعضا من أرباب هذه الحرفة المعاصرين يعملون بنفس الأسلوب القديم فى حفر وتشكيل القوالب ـ على غرار الخياط البلدى المعاصر ـ والبعض يستخدم العدد والأدوات القديمة مع الحديثة فى مجال واحد ، إلا أنهم يشتركون جميعا فى إستخدام سكين التحديد المشار إليه ، لأن إستخدامها هام بالنسبة لتحديد وتنظيف الحفر كما أنها تستخدم أيضا فى تنظيف وتصحيـح بعض البصمات لا سيما التى تتاثر بتفاعلات أصباغ الطباعة وغيرها من المحاليـل التى تستخدم فى عمليات الطباعة والتصميغ ·

خاتمة البـــاب الثانى

إستعرضنا فى الباب الثانى ألأساليب الفنية التى أتبعت فى صناعة البصمات وصلتها بانماط وطرز المشغولات الخشبية السابقة للقرن التاسعشر • وخلصنـــا من مقارنات وحدات عناصر البصمات الخشبية بوحدات العناصر الزخرفية المطبوعة على بعض قطع من الأقمشة المبصومة التى ترجع إلى القرن التاسع عشر ، أو ألتى يرجع تاريخها إلى قرون تسبق ذلك العهد إلى ترجيح إحتمال صنع هذه البصمــات الموصفة فى هذه الرسالة خلال القرن التاسع عشر ، كما أيد ذلك التوثيق ما إستعرضناه بإيجاز عما ذكر عن إنتشار هذه الحرفة ورواجها فى مصر خلال هذا القرن •

ولقد أمكن عن طريق الدراسة الميدانية التى أجريت ضمن منهج هذا البحث ، واستعرضنا فى هذا الباب بعضا منها ، أن نورد العديد من تقاليد وأصول وطبيعة هذه الحرفة وفقا لما كانت عليه خلال القرن التاسع عشر ، ومدى إنتشارها فى مصـر• واستعرضنا كذلك الصفات المميزة لاشكال البصمات وانماطها ، وحالة هذه الحرفـة وأربابها وأصل صناعتهم وهوياتهم •

كما بينا فى هذا ألباب أوجه التقارب بين العدد والأدوات المستخدمة فـى تشكيل وحفر البصمات بتلك التى تستخدم فى حرفة الحفر بالإضافة إلى توضيح بعـض من عدد وأدوات أشغال الخشب عامة خلال القرن التاسعشر ، وذلك إستنادا إلـى بعض المراجع التى وصفت الحرف فى مصر خلال تلك الحقبة من التاريخ •

أما عن الاخشاب التى أستخدمت فى صناعة تلك البصمات ، فسوف نواليهـا بالشرح والتحليل فى الباب التالى •

البـاب الثالث

الخامات التى استخدمت فى صناعة البصمات

من فحص ودراسة مجموعتنا البصمات الموصفة فى هذه الرسالة . يتبين بوضوح أن الأخشاب كانت هى الخامة التى إعتمدت عليها هذه الحرفة فى أغلب الأحيان . كما أن بعضا من هذه البصمات صنعت من أخشاب محلية ، وبعضها صنعت من أخشاب أجنبية . ويبدو أن شكل العناصر المحفورة على تلك البصمات ألزمت الصانع بإختيار نوع الخشب من حيث درجة صلابته ، وعلى ذلك يلاحظ ان البصمات ذات العناصر الزخرفية الدقيقة قد صنعت من أخشاب متوسطة الصلابة او صلبة مندمجة الالياف ، بينما البصمات ذات العناصر غير الدقيقة نجدها قد صنعت من نوع من الأخشاب اللينة . غير أنه يتعذر الحديث عن الأخشاب المرتبطة بصناعة تلك البصمات ، دون إستعراض ومناقشة مصادر الامداد بالأخشاب فى مصر خلال الحقبة التاريخية المعاصرة لصنع تلك البصمات موضوع التوصيف ، لعل فى استعراض هذه المصادر ما يلقى الضوء على السبب فى اتجاه أرباب هذه الحرفة فى مصر لاختيار أنواع محددة من الخشب لحفر تلك البصمات دون غيرها . وقد إتضح من الدراسات المماثلة أن بعضا من أرباب هذه الحرفة كانوا قد اتجهوا فى مجتمعات بدائية الى إستخدام "شقف القرع" لحفر عناصر الزخرفة مباشرة على الجدار الرقيق للقرعة . وتؤيد "مرجريت ترويل" هذه الحقيقة بقولها :

(... حققت بعض القبائل فى غانا وهى قبيلة "أشانطى" رغبتها فى زخرفة المنسوجات لاسيما المراد بصم تكرارات زخرفية منتظمة على مساحات كبيرة منها ،

وذلك باستخدام طريقة الخاتم والمسماة في غانا "أدينكبرا" ، وكانت هذه البصمات تصنع في غانا من شقف القرع ـ وذلك على الرغم من توافر الأخشاب هناك ـ ..)[1].

والنص السابق يحملنا على التساؤل ، هل لظاهرة إستخدام القرع في صناعة بصمات الطباعة كما هو الحال في غانا على نحو ما تقدم إرتباط بجعل الحرف البيئية ملازمة للخامات الموفورة فيها ؟ وملازمة من جهة أخرى لتقاليد صناعية خاصة بها ، الأمر الذي جعل أهالي غانا يفضلون شقف القرع عن سيقان الأشجار الأكثر صلابة منهـا ، والأكثر إحتمالا في هذا النوع من الاستخدامات الصناعية . وهل ما حدث في غانا بالنسبة لهذه الحرفة يناظره إستخدام خامات بيئية في مصر تعتمد عليها بصمات الطباعة محليا ؟ ويبدو فيما نجده من تحليل مقال نفس الكاتبة ما يرجح أن أسلوب إختيار الخشب بالذات لحفر هذه البصمات ، له أصالة نشأت في المشرق العربي وتشير الكاتبة الى ذلك بقولها (... تأثير العرب على الساحل الشرقي لأفريقيا قد أتى على تغيير أسلوب إستخدام شقف القرع في حفر البصمات لاسيما الكبيرة منها ، لأن مشكلة الإنحناءات في جسم ثمرة القرع حتى الكبيرة الحجم منها والتي لا تكاد ترى بالعين المجردة بعد تقطيعها ، جعلت من المحال الحصول على قطعة مسطحة تكفي لبصمة يزيد قطرها عن ثلاث بوصات ، وبالتالي فان أغلب البصمات المستخدمة في طباعة أقمشة "الأدينكبرا" الخاصة بقبيلة أشانطي بغانا ـ والمحفوظة بالمتحف البريطاني ـ أصغر من هذا الحجم بكثير . لذا يبدو أن السواحليين في "زنزبار" كانوا يستخدمون لطباعة "الكانجا" ـ وهو نوع آخر من الأقمشة معروف بهذا الإسم ـ كتلا خشبية في الاحوال التي تطلب وحدات مساحتها أكبر من ثلاث بوصات ، لتشكيل

(١) مرجريت ترويل : "الفن الزخرفي في أفريقيا" ، ترجمة مجدي فريد ـ مراجعة صلاح طاهر ، ص ٣٨ .

نماذج من هذه البصمات متماسكة ومستمرة حتى لا توحى عند البصم بها بأى لحـــام بين الوحدات ، وبعض هذه البصمات الخشبية تصنع فى بروز واطئ كما أن الكثير من عناصر الزخرفة كبيرة الحجم نفذت على كتل خشبية . والمرجح أن إستخــدام السواحليون فى زنزبار للأخشاب فى حفرها إنما يكشف عن الأصل الشرقى للحرفـــة فى هذا الجزء من أفريقيا ...)[1]. ويبدو أن تطور هذه الحرفة فى مصـــــر وازدهارها حمل العديد من البلدان المجاورة لها على اقتباس أصول وتقاليـــــد صناعتها ، وقد يكون لما أوردناه من آراء على مبارك وكلوت بك وغيرهما من الكتاب مما أشرنا اليهم فى الباب السابق صلة بل أدلة ثابتة على ازدهار هذه الحرفـــة فى مصر خلال فترة تمتد طوال القرن التاسع عشر ، وربما كانت ترجع إلى قبـــل ذلك بكثير ، وعلى كل حال فما جاء بالنسبة لصناعة البصمات فى مصر خلال القـرن التاسع عشر يشير إلى استخدام الصناع للأخشاب المحلية والمستوردة التى يمكـن فنيا أن توفر السبل لقيام هذه الصناعة بنجاح .

ويناقش هذا الباب المصادر الرئيسية للامداد بالأخشاب وبعضا من أنواعها . وتسهيلا للدراسة قام الباحث بتصنيف هذه المصادر على الوجه التالى :

١ ــ الغابات كمصدر للامداد بالأخشاب ، وما ذكر عن وجودها فى مصر .

٢ ــ الأشجار الخشبية المصرية التى كانت مغروسة قبل القرن التاسع عشر .

٣ ــ الأشجار الخشبية الأجنبية التى جلبت لغرسها فى مصر قبل القرن التاسع عشر .

٤ ــ الوارد من الأخشاب الأجنبية .

---

(١) مارجريت ترويل : "الفن الزخرفى فى أفريقيا" ، ص ٣٩ ، م . النهضة ١٩٦٩

من المسلم به أن الخشب قد احتل مركز الصدارة فى حضارة الأمم ورقيها منذ أقدم العصور ، وعلى الرغم مما ذكر عن قلة أو إنعدام إنتاج الأخشاب الصالحة للأعمال التى تتطلب متانة النوع ودقة الصناعة فى مصر ، فقد إشتهر المصريون منذ عهد الفراعنة بالصناعات الخشبية وبرعوا فى تحويل الأخشاب من مادة غفلة إلى منتجات وقيم فنية محملة بالمعانى . ويبدو أن مصر لم تكن ذات شهرة فائقة فى إنتاج الخشب ، لاسيما ذلك النوع الذى يستعمل فى الحفر والأعمال الدقيقة ، لذا يحتمل أن تكون مصر قد إعتمدت على سد هذا النقص بمحاولة غرس أنواع من الأشجار الخشبية الأجنبية ، فضلا عن استيراد الأنواع المطلوبة لبعض الأشغال الخشبية من البلاد التى تتعامل معها تجاريا . والأخشاب هى العامل الأساسى للصناعات الخشبية عامة ، ولكن هل يجوز لامة ذات حضارة عريقة أن تهمل هذه الصناعات إذا كانت أراضيها لا تنتج إلا أخشابا قد تصلح فقط لأعمال خاصة من النجارة البسيطة؟ ومن جهة أخرى هل كان التفكير قديما قائما على إدخال الأشجار الخشبية ضمن المحاصيل الزراعية ؟ ومن ناحية ثالثة هل اقتضت الضرورة استيراد أنواع معينة من خارج البلاد تسد الحاجة المطلوبة وبأثمان مناسبة بمقارنتها فيما لو غرست هذه الأشجار محليا ، وخصصت لها المساحات الكبيرة على حساب الرقعة الزراعية المحدودة؟ كل هذه الافتراضات أو التساؤلات تلزمها أبحاث ودراسات مستفيضة ليس مجالها هذه الدراسة ، إلا أن مناقشتها هنا على سبيل الإستهلال ، يبدو أنه لازم وبخاصة عند تحليل ما سبق ذكره من ندرة توافر الأخشاب فى مصر ، والدور الذى لعبه تواجدها بقدر محدود فى تفتح آفاق نوعية للصناعات والحرف التى تعتمد كليا أو جزئيا على الأخشاب ، ومن ثم أصبحت هذه الحرف تراثا قوميا وشعبيا توارثته الأجيال جيلا بعد جيل وعلى مر العصور .

نعود بعد هذا الاستهلال لمناقشة مصادر الامداد بالأخشاب في مصر خلال القرن التاسع عشر وما قبله .

أولا : زراعة الغابات كمورد للامداد بالأخشاب في مصر :

(... ذكر أن مصر منذ فجر التاريخ كانت مليئة بالغابات كما هو الحال اليوم في أعالي النيل . وقيل أيضا أن هناك من الآثار ما يؤيد هذا الزعم كالأشجار الخشبية المتحجرة التي عثر عليها بجهات متفرقة في المعادي وفي المقطم وبلدة الحمّام قرب برج العرب ، مما يرجح احتمال وجود مناطق للغابات في مصر منذ القدم ، إلا أنه كان للحروب والويلات التي تعرضت لها البلاد في العصور الغابرة ، أسوأ الأثر في القضاء على هذه الثروة ...)(١). ويشير كاتب آخر إلى هذا الموضوع فيقول (... كان بمصر أثناء حكم الفاطميين والسلاطين الأيوبيين غابات شاسعة في صعيدها . وكانت موجودة في البهنسة وأسطال والاشمونين وأسيوط وأخميم وقوص ...)(٢). ويؤيد هذا القول أيضا كاتب آخر فيقول في معرض حديثه عن تنظيم الغابات في مصر (... أن الغابات كان لها تنظيم خاص أوقف له حكام مصر الفاطميون وقفيات عينية ، وقننوا لها التنظيمات الادارية الكفيلة بادارتها ، وقد وضع الحكام في ذلك الوقت قوانين لحماية هذه الغابات وصيانتها من السلب والنهب ، وإنزال العقاب بالذين يتلفونها ، ولم يكن حراس هذه الغابات يسمحون بقطع الأشجار التي تصلح أخشابها للبناء ، إلا بترخيص من السلطات في ذلك

---

(١) محمد السعيد إمام : " الأشجار الخشبية في مصر " ، المجلة الزراعية - عدد أكتوبر ١٩٦٥ ، ص ١٧ .

(٢) الأسعد بن مماتي : "قوانين الدواوين " ، جمعه وحققه عزيز سوريال - مطبعة مصر ، ١٩٤٣ ص ٢٧٢ .

الوقت ، وعموما لم يكن مسموحا للأهالى إلا بقطع الفروع فقط . وبصفة عامة الأخشاب التى تستخدم للوقود ...)[١]. ثم يذكر الكاتب نفسه فى موضع آخر من هذه الدراسة موضحا الأسلوب الذى كانت تتبعه الادارة الحكومية لهذه الغابات ، من حيث البيع والتعامل مع الجمهور فيقول (... كانت إدارة الغابات تبيع عادة أخشاب الوقود من غابة الأشمونين وأسيوط وأخميم وقوص ، وتعطى الادارة مقابل ذلك إيصالا يدل على كمية الأخشاب المشتراه ، على أنه إذا تصادف وضبطت هذه الادارة أخشابا مقطوعة من الغابات أو من نوع الأخشاب التى كانت تستعمل فى بناء السفن مثل السنط صادروها . اما القطع الخشبية القصيرة فى الطول وأخشاب الوقود فقط هى التى كانوا يسمحون ببيعها من هذه الغابات . ومن جهة أخرى كان موظفوا تلك الغابات يقومون بتسليم الباعة القادمين من منطقة "مصر القديمة" كميات الخشب المتعاقد عليها فى القاهرة . ومن صميم أعمال موظفى الغابات أيضا الإشراف على قطع الأشجار وتحطينها ثم تجهيزها على هيئة مفالق وكتل خشبية قد تكون لازمة لمبانى الدولة وبناء أسطول المراكب وغيرها . أما الأخشاب المعدة للبيع للأهالى فكانت تشحن كلها إلى ساحل "مصر القديمة" باستثناء الأخشاب اللازمة للترسانة البحرية التى كانت تودع هناك ...)[٢] .

مما سبق ذكره يتضح أن زراعة الأشجار الخشبية فى صورة غابات كانت موجودة فى مصر منذ زمن الفاطميين - وربما قبله - بدرجة قد لا تسمح بتموين الصناعات المعتمدة على الأخشاب بما تحتاج اليه ، وبخاصة أن ما ذكر أنواعها قد انحصر

1- Aly Bahgat, "Les Forêts en Egypte et Leur Administration au Moyen Age" (Le Caire 1901) p. 6.

2- Aly Bahgat, Ibid. p. 13.

فى أشجار السنط والليخ والجميز والجازورين والكافور والصفصاف . كما أن ما ذكر عن مراكز بيع إنتاج أخشاب هذه الغابات أيده المقريزى فى خططه ، وارجع الفترة الزمنية لهذه المراكز الخاصة بتجميع الأخشاب المحلية والمستوردة الى عهود تسبق العهد الفاطمى الذى ذكر فى النص السابق فيقول (... أن الخشب كانت لـه أسواق هامة فى الفسطاط منذ العهد الطولونى ...)[1]. ويبدو أن هذه الاسواق قد امتدت فعاصرت الدولة الطولونية فالعباسية فالاخشيدية ثم الفاطمية، إستنادا الى ما ذكره على بهجت فى النص السابق عن شحن أخشاب الغابات فى عهد الفاطميين الى منطقة مصر القديمة وأشارته عن أهمية هذه المنطقة كمركز لتجميع إنتاج أخشاب الغابات المحلية بالاضافة إلى الأخشاب المستوردة . كما أشار أيضا إلى أنها كانت ضمن الاسواق الهامة للأخشاب فى مصر . ولا زالت فى منطقة مصر القديمة حتى كتابة هذه الرسالة مناطق مخصصة لبيع وشراء وتجهيز أخشاب الأشجار الأهلية . وللأخشاب من حيث تصنيفها مسميات علمية وأخرى تجارية ، ويذكر أحد الكتاب بعض التسميات التجارية للأخشاب التى كانت شائعة فى مصر فى الفترة التى عاصرها . فجاءت ضمن فصل عن أصناف الحديد والأخشاب من هذا المرجع على الوجه التالى (... يوجد من الأخشاب أنواع نذكر منها :

قنطاريات ، مجاديف ، نشّاب ، الواح صنوبر ، الواح بوادينة ، الواح ثلاثيه ، اساقيل ، الواح قاطبة ، الواح مشاقية ، افلاق صنوبر ، انصاب شوح ، حور ، جُزم صنوبر ، حسنيات ، سهام سُمّر ، سكاتات ، شوح ضيق ، شوح جَنَوى ، شوح صخرى، شوح نولى ، شوح طويل ، شوكيات ، صميدقات ، صوارى ، عيدان سنديان ، عيدان شفوقية ،

---

(١) المقريزى : " المواعظ والاعتبار لذكر الخطط والاثار " ، ج ١ — ١٢٧٠ هـ ، ص ٢٣٢ .

عيدان صنوبر مدوّره ، عيدان عبالة ، قطع صنوبر ، قودان ، قصب سعديات ، قرايا ، فول بيض ، كوابيس سنديان ، لاطات ، مربعات قرو ، مربعات صنوبر ، مناطق ، مدارى ، مقطمات ، مناريات ، مطارق ، سابيونات ، مارتيكات ...)[١]. ويحتمل أن هذه التسميات إستمرت كشعارات تجارية شائعة لاصناف الأخشاب المختلفة كما أن بعضا من هذه التسميات لا زالت معروفة ومتداولة حتى الآن ، يؤيد ذلك القول ما أدلى به بعض الصناع الذين استشارهم الباحث عن بعض الأخشاب التى كانت تصنع منها البصمات الخشبية ، فذكروا بالاضافة إلى خشب الصفصاف أنواع أخرى من الأخشاب كان بعض البصمجية يشترونها من مصر القديمة " نصف مصنعة " بمعنى أن كتلتها تقارب كتلة البصمة ، فيقطع منها الصانع الأطوال المطلوبة لحجم البصمة ثم يقوم بتشكيلها وحفرها ، ومن هذه الانواع مربعات القرو ومربعات الصنوبر ومارتيكة الزان واللاطه. نعود بعد هذه اللمحة عن تسميات الأخشاب الى ما ذكر حول غابات مصر منذ فجر التاريخ وحتى زمن الفاطميين التى خططوا لزراعتها بمصر لسد حاجاتهم من الأخشاب الخاصة ببناء السفن ، وكثير من أعمال البناء لاسيما أسقف الأبنية والأبواب وغيرها . إلا أن المادة المعروفة عن هذا الموضوع تبرز أن تلك الغابات قد تعرضت للتخريب والنهب ، فاقتلعت الأشجار ، وافسد التخطيط الذى كان قد وضع لزراعتها كمورد دائم للامداد بالأخشاب وهذا إستنادا الى ما ذكره أحد الكتاب حيث يقول (... أن ما مر بمصر من احداث بعد عهدها الذهبى فى عصر الفاطميين الى بداية حكم أسرة محمد على ، أتى على أغلب ما فيها من ازدهار وتقدم خاصة ابان حكم الدولة العثمانية ، حيث اقتلعت الأشجار وخربت إلى أن جاءت بداية

(١) الاسعد بن مماتى : " قوانين الدواوين " ، ص ٢٦٩ .

حكم أسرة محمد على فلم يكن بها من الأشجار الخشبية سوى القليل من أشجار الجميز واللبخ والنخيل الذى بذل الوالى جهودا كبيرة لتكثيرها ، فغرز زرعها فى الاراضى البور. وقامت الحكومة بزراعة الكثير من الأشجار فى بعض الأطيان على نفقتها ، فغرست المزيد من أشجار الجميز والصفصاف والسنط واللبخ والأثل والنبق والحور والسرو والصنوبر والمخيط والتوت . وليس فى مصر من الغابات الطبيعة سوى ما يتكون من النخيل وهو كثير العدد فى محافظات الشرقية ثم فى الطريق الموصل من العريش إلى الصالحية من جهة ، والى بلبيس من جهة أخرى . وتوجد غابات كثيرة من النخيل فى ضواحى القاهرة ، بعضها بالجيزة بالقرب من بلدة "أم خنان" والبعض الآخر فى بركة الحاج قرب الخانقاه ...)[1]. نستنتج مما تقدم أنه منذ أواخر القرن الثامن عشر وحتى مطلع القرن التاسع عشر - إستنادا الى النصوص السابق ذكرها ، فضلا عما تمكن الباحث من جمعه من مادة - لا نستطيع أن نرجح وجود ما يجوز أن يدخل فى عداد الغابات فى مصر خلال تلك الفترة سوى القلة القليلة من بعض اشجار النخيل التى قد تشابه فى تجمعها فى بعض أماكن على نحو ما ذكر شكل الغابات .

ثانيا : الأشجار الخشبية المصرية التى كانت مغروسة قبل القرن التاسع عشر :

عنى المصريون بزراعة أنواع كثيرة من الأشجار ، بعضها اتخذوه لثمره ورائحة زهره ، والبعض الآخر للانتفاع بخشبه . وتعتبر مصر من البلاد التى لا تتوافر فيها الأشجار الخشبية بدرجة تفى باحتياجاتها للتصنيع ، ويحتمل أن يكون ذلك لعوامل

---

(١) كلوت بك : "لمحة عامة الى مصر" ، تعريب محمد مسعود ، جـ ٢ - ١٨٣٤م ص ٢٤١ .

كثيرة نذكر منها العوامل الطبيعية . فالصحارى تمتد على جانبى الوادى شرقا وغربا بالاضافة لعدم توافر وسائل الرى فى هذه الفترة لتلك الأراضى الشاسعة ، سواء كان مصدرها مياه النيل أو مياه الأمطار . ويذكر أحد الكتاب (أن الاشجار الخشبية كانت متناثرة فى الجهات الصحراوية أو الزراعية تبعا لظروف مختلفة ، فتتجمع الأشجار فى المناطق الصحراوية التى يوجد بها نسبة من مياه الامطار ، كما توجد داخل الوادى فى المناطق القريبة من النيل وعلى جسور الترع والمصارف وجوانب الطرق وحول المزارع التى يمتلكها الاهالى أو الهيئات الرسمية ...)[1]. اما ما ذكر عن الجبال التى تحف بالوادى ذات اليمين وذات اليسار ، وكانت عامرة بالاشجار الخشبية فى حقبة تاريخية معينة ، فقد اشار اليه احد الكتاب فى دراسة حول هذا الموضوع حيث يقول (... ان مجرد النظر الى مصر لبرهان مقنع على أنها لم تكتس فى يوم ما بما لا ينبت عادة الا فى الاراضى الزراعية . وأن جبال مصر الجرداء لا تستطيع النظر من سفوحها القاحلة على فشة واحدة — بمعنى نبات أو شجرة — ولو فرض أنه وجد فى تلك الجبال تربة كتربة الارض الخصبة ، فانه ينبغى أن تظل آثار هذه التربة باقية حتى الآن . كما ولا يمكن التسليم بقدرة هذه الجبال على أن تبيدها من سفوحها إبادة كاملة ، بالاضافة إلى أن هذه الجبال لا تهطل عليها من الامطار سوى الامطار العادية المرتبطة بالمناخ الطبيعى للبلاد ، حتى يقال أن مياه الامطار جرفت هذه الشجيرات وذهبت بها . وفرضا اذا كانت الصحراء مغرسا للاشجار الخشبية فان الامطار التى تهطل عليها لا تكفى لريها وانباتها فضلا عن انه كان من الطبيعى لصحة هذا القول وموثوقيته ان يبقى منها

(١) محمد السعيد امام : "التشجير على جسور الترع والمصارف" ، المجلة الزراعية ، عدد مارس ، ١٩٦٧ .

بعد إندثارها آثار ماثلة الى يومنا هذا ...)[١]. ويبدو أن آثار الأشجار الخشبية التى بقيت على مر الأجيال إنما هى تلك الاشجار التى تستطيع أن تبقى وتعمر لفترة طويلة الا فى الاراضى الحميقة التى يواميها ماء الرى كل حين .

ويتحدث احد الكتاب عن التفكير فى سياسة تشجير البلاد منذ أوائل القرن التاسع عشر فيقول (... عندما استقل محمد على بحكم مصر عن الدولة العثمانية عام ١٨٠٥ م رأى أن يستعين بالخبراء الاجانب فى شتى مرافق البلاد . ومن أهم ما شغله مشكلة تشجير مصر ، فاستدعى اخصائى البساتين الانجليزى "ترايل" للعمل فى مصر كاخصائى فى الأشجار الخشبية ، ثم أرسله فى بعثة الى جزائر الهند والبمن لاحضار نباتات صالحة للتشجير فى مصر وكان ذلك فى حوالى عام ١٨٢٠م ، وهكذا توالت البعثات التى أرسلت للخارج للتنقيب عن النباتات المناسبة للمناخ والتربة المصرية، وفى عام ١٨٣٠ م ارسل محمد على الحاج فضل افندى رئيس ملاحظى الحدائق فى بعثة مماثلة يقال أنها كانت حول العالم ، لينتقى أصلح النباتات لجو مصر وتربتها ..)[٢].
ويبدو من النص السابق أنه كانت فى مصر محاولات جادة مع مطلع القرن التاسع عشر لتكثير الاشجار الخشبية فى مصر للانتفاع باخشابها ، يوثق ذلك القول تقرير كتبه أحد المعاصرين لهذه الفترة فذكر فى تقريره ما يلى (... لقد غرست فى هذه الايام ثلاثة ملايين شجيرة بالوجه البحرى على مسطح من الارض مساحته عشرة آلاف فدان ...)[٣]. والمعروف أن كلوت بك كتب تقريره حوالى عام (١٨٣٠ - ١٨٣٤م).

---

(١) حسين على الرفاعى : "الصناعة فى مصر" ، مطبعة مصر - ١٩٣٥ ، ص ٤٨٤ .
(٢) على الروبى : "الحدائق من عهد مينا الاسرة الاولى الى الاشتراكية" ، المجلة الزراعية ، عدد مايو ١٩٦٨ .
(٣) كلوت بك : "لمحة عامة الى مصر" ، ص ٢٤٦ .

ولم تكتف مصر بذلك بل لجأت ايضا الى استيراد الأخشاب من خارج البلاد نظرا للظروف التى يبدو انها صادفت المسئولين عن التشجير . ويذكر أحد الكتـــاب ما يؤيد هذا القول عن مصر عندما نشطت فيها الصناعات بعد فترة الركود التى صادفتها خلال الحكم العثمانى ، ونورد من هذا النص ما يلى (... كانت مصر تستورد ما تحتاج اليه من الخارج وبخاصة فى عهد محمد على الذى بذل كل ما استطاع من جهد لزرع الأشجار ، ولكن لم تأت هذه الجهود بالثمرة المرجوة ، فضلا عن أن تكاليفها ومتاعب الحصول عليها كانت تزيد فى نفقات الانتاج . وفى الواقع انه من الغبث ـ علــى حد قول الكاتب ـ محاربة الطبيعة وارغامها على إنتاج مالا قبل لها بانتاجه ، ان هناك وسائل كثيرة يمكن بواسطتها استيراد الأخشاب من الخارج بأسعار مناسبة .)[1].

يتضح من ذلك كله أن الكثير من الاخشاب التى كانت مستعملة قديما فى مصر والـــتى تستعمل للان مستوردة من جهات مختلفة ، ولا نعنى من هذه الاشارة أن زراعــــة الاشجار الخشبية فى مصر لم تثمر وانما يبدو مما سبق ذكره انها انتجت أخشابا ولكـن بدرجة قد لا تسمح بتموين الصناعات بما تحتاج اليه من أخشاب لها مواصفات محددة .

وفى حرفة صناعة البصمات الخشبية خلال القرن التاسع عشر ، إستنادا الى دراســة وفحص مجموعتا البصمات الموصفة فى هذه الرسالة . تبين كما سبق القول أن الكثـير منها اعتمد فى صناعته على بعض من أخشاب الأشجار المحلية فضلا عن أنواع أخـــرى من الأخشاب غير المحلية . وكان اكثر تلك الأخشاب المحلية شيوعا فى صنع تـــلك البصمات ما سوف نخصه بالذكر فيما يلى :

---

(١) حسين على الرفاعى : "الصناعة فى مصر"، ص ٤٨٥ .

١ - الصفصاف :

يعتبر خشب الصفصاف من أكثر الأخشاب التي استخدمت في حفر قوالب الطباعة الخشبية . واصل موطن شجرة الصفصاف شمال شرق افريقيا ، وقد ادخلت زراعتها الى مصر كما ذكر أحد الكتاب (... منذ عصر الاسر الفرعونية ، وهي على انواع ، منها المعروف باسم "ام الشعور" الا أن هذا النوع وهو أم الشعور اقل قيمة من النوع الآخر الذي نورده من انواع الصفصاف والمعروف باسم الصفصاف البلدي . وتستعمل الافرع الرفيعة من شجرة ام الشعور في عمل الاقفاص . اوراقها متساقطة في الشتاء ، وقيمتها قليلة في التظليل . والنوع الاخر وهو الصفصاف البلدي شجرته متوسطة الحجم دائمة الخضرة صيفا وشتاءا ، اوراقها عريضة بالنسبة لاوراق ام الشعور، اذا اعتنى بتقليمها صلحت للتظليل وكبر قطر ساقها فيعطى كميات كبيرة من الاخشاب عند تقطيعها ...)(١). والمعروف أن خشب الصفصاف متماسك الالياف رغم خفة وزنه وليونته نسبيا . ويرجح أن حفاري القوالب الخشبية للطباعة قد فضلوه لمطابقته للمواصفات المطلوبة من حيث سهولة الحفر عليه وقابلية مسامه لامتصاص الوان وأحبار الطباعة ، هذا فضلا عن رواج استخدامه في بعض البلدان العربية الاخرى التي استمر إنباته وتشجيره لاغراض صناعية كانت حافزا على قيام صناعة مثل صناعة بصمات الطباعة . ويرجح أن تكون تقاليد هذه الصناعة قد انتقلت الى مصر بمجرد توفر تشجير الصفصاف بدرجة تسمح لتصنيع اخشابه في اغراض نفعية، كما يرجح أن يكون هذا في خلال القرن التاسع عشر او قبيل حلوله . ويذكر (... أن محمد على عمل على تكثير زراعة الصفصاف على ضفاف النيل والترع ، وكان يستخرج

(١) محمد السعيد امام : "الأشجار الخشبية في مصر" ، (عن رسالته عن مشاكل الغابات والتشجير واقتصاديات الأخشاب في ج.ع.م. ، من جامعة فرايبورج بالمانيا الغربية عام ١٩٦٠ .

من فروعه الفحم النباتى ، كما يستخدم خشبه فى صناعة الات الزراعة وبعض الأشغال الخشبية ...)[1]. بعد ما تقدم ذكره عن استخدامات أخشاب الصفصاف فى صناعة بصمات الطباعة وغيرها . ننتقل بعد ذلك للحديث عن نوع آخر من الأشجار الخشبية البلدية التى استخدمت أخشابها هى الاخرى فى صناعة تلك البصمات ، فضلا عن استخداماتها فى الاغراض الصناعية الاخرى .

٢ - الجميز :

كانت شجرة الجميز منتشرة فى مصر منذ العصور الفرعونية . وهناك أدلة فى رسوم جدارية بالمعابد القديمة تؤكد ان شجرته كانت معروفة حق المعرفة منذ مصر الفرعونية[2]. وتعتبر شجرة الجميز من اكبر أشجار القطر حجما وأغلظها جزعا . ويرجح أنها من أشجار مصر الأصيلة بدليل ما ذكره المؤرخون وعثر عليه المنقبون عن الاثار من قطع مصنوعة من خشب الجميز فى كثير من الاثار المصرية القديمة منذ الأسر الاولى أهمها تمثالا هور وشيخ البلد . وذكر أحد الكتاب (... أن هذه الشجرة جلبت الى مصر من أثيوبيا مع أشجار أخرى كالبرساء ، وموطنها الاصلى شمال أثيوبيا حيث توجد بها اشجار ضخمة من شجر الجميز تعرف هناك باسم "اشجار العذراء" ويسميها الكثيرون اشجار المريمات ...)[3]. ويشير كلوت بك الى اعادة زراعة الجميز فى مصر فى عهد محمد على فيقول (... لما انشأ محمد على قصر شبرا الخيمة ، فتح شارع شبرا ليكون طريقا بين القاهرة والقصر ، اقام على جانبيه اشجار اللبخ والجميز،

(١) كلوت بك : " لمحة عامة الى مصر" ، ص ٢٥٢ .

2- William C. Hayes, "The Scepter of Egypt", part II (Cambridge Harvard University Press, 1959), p. 14.

(٣) احمد احمد الحتة : " تاريخ الزراعة المصرية فى عهد محمد على" ، القاهرة ١٩٥٠ ، ص ٢٧٦ .

وكان ذلك عام ١٨٠٨ م ، وتعتبر شجرة الجميز من اكبر الأشجار الاهلية حجما واغلظها جزءا . اوراقها دائمة الخضرة طوال العام وخشبها لا يعتريه الفساد ويستعمل بكثرة في صنع السواقي ...)[1]. وفي اطلس الحملة الفرنسية [2] صورة تمثل اشجار الجميز بجزيرة الروضة منذ العصر المملوكي ، مما يرجح قدم معرفة هذه الشجرة في مصر منذ العصور القديمة والوسطى والحديثة رغم ان موطنها الاصلي اثيوبيا كما ذكر من قبل . وهناك ادلة بل وثائق مصنوعة تؤكد استخدام الصناع لخشب الجميز في تشكيل بصمات الطباعة . وسوف نورد في توصيفنا اللاحق نماذج لتلك البصمات الخشبية الخاصة بطباعة الاقمشة . ننتقل بعد ذلك للحديث عن نوع اخر من الاخشاب التي استخدمت في صناعة بصمات الطباعة بالاضافة الى الانواع التي تقدم ذكرها .

٣ - اللبخ :

جلبت شجرة اللبخ من هيمالايا منذ حوالي عام ١٨٠٨م في عهد محمد علي . وكثر غرسها بعد البعثات التي ارسلت في هذه الحقبة للتنقيب عن الاشجار التي تصلح لجو مصر وتربتها ، وعمل على زراعتها على جانبي الطرق . كذلك انتشرت زراعتها في كل مكان . وتعتبر من الاشجار التي تجود بها مصر ، وهي سريعة النمو ، أغصانها منتشرة وظلها خفيف . يمتاز خشبها بلونه الأسمر الصلب ، وقد استعملت في صناعة العجلات والسواقي والمحاريث وغيرها من الأعمال المختلفة .

---

(١) كلوت بك : " لمحة عامة الى مصر" ، ص ٢٦٧ .
(٢) عن اطلس الحملة الفرنسية : "وصف مصر" ، ج ١ ، لوحة رقم ١٧ ، محفوظ بالجمعية الجغرافية بالقاهرة .

وقد توصل الباحث عند توصيفه لبعض قوالب الطباعة ، أن منها ما صنع من خشب اللبخ ، وسوف نواليه بالشرح فى الباب الرابع . ومن الأخشاب التى استخدمت ايضا فى صنع بصمات الطباعة فضلا عن استخداماتها فى الاغراض الاخرى .

٤ ـ السنط :

شجرة السنط تنمو فى جميع انحاء البلاد . ويتضح مما تجمع من مادة انها معروفة منذ أقدم العصور (... موطنها الاصلى افريقيا الإستوائية وآسيا ويبدو انها كانت اكثر انتشارا منها الان ، تزهر طول الوقت وهى شجرة شوكية متوسطة الحجم سريعة النمو ، خشبها صلب داكن اللون يمتاز بجودته ومقاومته للماء وبخاصة بعد تعطينه . وقد استعمل السنط فى صناعة الابواب والأثاث البسيط وآلات الزراعة وأدواتها كما استخدم فى صناعة السفن الكبيرة لا سيما فى عهد الفاطميين ، واستخرج من فروعه الفحم النباتى ...)(١). ويؤيد كلوت بك هذا فى تقريره حيث يقول (... أن شجرة السنط كانت معروفة فى مصر وبخاصة فى الوجه البحرى ومصر الوسطى . وكان زرعها فى الوجه البحرى للانتفاع بخشبها فقط أما فى الوجه القبلى فكان يجعلها قصيرة ملتوية الاغصان إلا أنها تعطى محصولا وافرا من الصمغ . ويمتاز خشبها بجودته وصلابته ومقاومته للماء ، لذا صنعت منه المراكب والقوارب والسواقى ويستخرج من ساقه الصمغ ومن فروعه الفحم ، أما ثمره المسمى بالقرظ فيستخدم فى دبغ الجلود ...)(٢). ويعزو كاتب آخر تكثير شجر السنط منذ بداية القرن

---

(١) محمد السعيد امام : "الأشجار الخشبية البلدية" ، المجلة الزراعية ، عدد اكتوبر ١٩٦٥ .

(٢) كلوت بك : "لمحة عامة الى مصر" ، جـ ١ ، ص ٢٧٦ .

التاسع عشر الى عهد محمد على فيقول (٠٠٠ أن محمد على حرص فى عصره على تكثير أشجار السنط ونشر زراعته ، حيث كلف الفلاحين بزراعته فى الأراضى البور ، ومنحهم الاراضى بالمجان لكل من طلب زراعته ، كما أعفى جميع الاراضى المزروعة بالسنط من الضرائب . وقد قامت الحكومة باعادة زراعته مع مطلع القرن التاسع عشر على نفقتها فى مساحات كبيرة بالغربية والوجه القبلى ٠٠٠) (١).

٥ ـ الأتــل : وهو نوعان :

١ ـ شجرة الاتل . ٢ ـ شجرة الطرفاء .

يذكر ان الموطن الاصلى لشجرة الاتل هو آسياء كما تعتبر فارس والهند وسوريا وفلسطين والجزء الشرقى من بلاد العرب مواطن لها . وكثيرا ما ذكرها الكتاب الأقدمون بأنها شجرة متوسطة الحجم سريعة النمو دائمة الخضرة جميلة الشكل وارفة الظل ، تزرع على حافة الصحراء وجوانب الطرق والاراضى الزراعية الجافة وبجوار السواقى . ولا تزال توجد منها غابات طبيعية حول بركة قارون بالفيوم . وفى الموسوعة التيمورية قول عن شجرة الاتل وهو انه (٠٠٠ يسيل من فروعها واوراقها سائل سكرى يعتبر نوعا من المن ، اذا أُكل وقت جنيه كان طعمه لذيذا ، ويستعمله الاعراب غذاء لهم فى فصل الصيف ٠٠٠)(٢). والمعروف عن خشب الأثل انه يمتاز بلونه الأبيض وصلابته وتراكم اليافه ، ويستخدم فى صناعة السفن والعربات الكارو والات الزراعة ويصنع منه الوقود ونوع من الفحم النباتى . وقد أشارت المخطوطة

(١) محمد فؤاد شكرى وآخرون : "بناء دولة محمد على" ، ص ٤٢٤ .
(٢) أحمد تيمور "باشا": "الموسوعة التيمورية" من كنوز العرب فى اللغة والفن والأدب ، لجنة نشر المؤلفات التيمورية ، القاهرة ١٩٦١ ص ٦٢ .

المصورة لابى جعفر الغافقى [1] الموجودة بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة إلى معرفة هذا النوع من الاشجار فى مصر وانتشارها وبخاصة فى أواخر العصر المملوكى . وفى المخطوطة السابق ذكرها صورة مرسومة باليد لشجرة الأثل منذ العصر المملوكى ، وفى نفس المخطوطة صورة أخرى مرسومة بنفس الطريقة توضح النوع الثانى من الأثل وهى شجرة الطرفاء المنتشرة فى مصر منذ ذلك العصر .

٦ ـ البرساء :

يذكر أن هذه الشجرة كانت موجودة فى مصر منذ أقدم العصور ، والمادة التى استطاع الباحث أن يجمعها عنها تبين أن زراعتها أدخلت لمصر من البلاد الواقعة على ساحل البحر الأحمر وبخاصة شمال أثيوبيا ، ثم أخذت زراعتها تقل تدريجيا على مر العصور . ويذكر عنها (... أنها لا تزال موجودة فى شمال أفريقيا والهند ، كما يذكر انها شجرة بطيئة النمو دائمة الخضرة ثمرتها حلوة المذاق فى حجم اللوزة الخضراء ، وقد ذكرت فى كتب المؤرخين العرب مما يؤكد قدم معرفتها فى مصر ، ومن الذين كتبوا عنها "عبد اللطيف البغدادى والمقريزى" وكان آخر من سجل وجودها فى مصر "ڤان سليين" الذى يذكر أنه سجل وجودها فى مصر منذ القرن الثانى عشر الميلادى . كما أن العالم النباتى "شفينفورت" جلب بذورها مرة أخرى الى مصر فى عام ١٨٨٩م وزرعها فى حديقة المتحف المصرى بالقاهرة ، وذكر المقريزى أن هذه الأشجار أخذت تنعدم الواحدة بعد الأخرى حتى إنقرضت تماما . كما أن هذه الشجرة كانت معاصرة حتى حقبة تاريخية امتدت الى أواخر القرن التاسع عشر .

---

(١) أبو جعفر الغافقى : "حشائش الطب" ، نسخة مصورة من المخطوطة بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة ، ١٥٨٢م ، ص ٢٠، ص ٦١ .

كما يذكر أن خشبها كان يمتاز بصلابته واستعماله فى أغراض شتى ...)[1]. وبما أن هذه الشجرة كانت موجودة فى مصر خلال القرن التاسع عشر ، فقد تكون أخشابها إستخدمت فى صنع قوالب الطباعة ، وفى المتحف الشعبى بالجمعية الجغرافية بصمة واحدة صغيرة للطباعة أوردناها ضمن البصمات الموصفة فى الباب الرابع . وهذه البصمة منفذة من خشب صلب شبيه بخشب القرو ، وبالمقارنة يرجح الباحث إحتمال صنعها من خشب البرساء ، كما أنه بفحصها ومقارنتها بأخشاب القرو تبين وجود نسبة طفيفة من الاختلاف على الرغم من تشابهها معه فى اللون والكثافة .

بعد معرض الحديث عن أنواع الأخشاب التى عثر الباحث على نماذج لبصمات ترجع الى القرن التاسع عشر مصنوعة منها ، نخص بالذكر أنواعا أخرى من الأخشاب التى نبتت فى مصر ووردت الإشارة عنها فى بعض المراجع التى تحدثت عن التشجير واستخدامات الأخشاب فى أغراض صناعية مختلفة ، وذلك لاحتمال إستخدامها هى الاخرى فى صناعة أنواع من البصمات قد يتيسر الاهتداء اليها فيما بعد ، وسوف نوردها هنا على سبيل الحصر نقلا عما ذكره أحد الكتاب :

(... شجرة (اكاسيافارنزيانا) المعروفة بشجرة " الفتنة " ، شجرة (مليا ازيدا راخ) المعروفة بشجرة "الأزدرخت او الطاحك أو الجرود او الزنزلخت" وهو الاسم الدارج عند المصريين وشجرة الزنزلخت تنمو بكثرة وخشبها مرغوب فيه ، شجرة (بوبولوس نيجرا) المعروفة باسم شجرة " البقس" وقد زرع هذا النوع فى الوجه القبلى ، شجرة (السرو) ويرجح أنها كانت كثيرة وتزرع على حافة المسالك وأعطاف الطرق،

---

(١) وليم نظير : "الزراعة فى مصر الاسلامية" ، مراقبة التحرير والنشر ١٩٦٩ ، ص ٨٦ .

شجرة الصنوبر أو التنوب ، شجرة التوت البلدى ، شجرة التوت الشامى . بالإضافة إلى أشجار التين ، الكايلى ، السرسوع ، الكافور ، الشم . وأنواع أخرى من النخيل بلغت نحو أربعة وثمانين صنفا يميزها عن بعضها اللون والشكل والجزع ...)(١) .

نورد فى الجزء التالى طائفة من أشجار الأخشاب الأجنبية التى استوردت الى مصر وعرفت مع مطلع القرن التاسع عشر . بعضها كان يزرع فى مصر منذ أقدم العصور ثم أعيد زرعه فى القرن التاسع عشر . وقد أستخدم خشبها فى أغراض صناعية مختلفة ، نخص منها بالذكر صناعة بصمات الطباعة الخشبية ، وذلك إستنادا الى بعض البصمات التى تيسر للباحث دراستها ، فتبين له انها قد صنعت من أخشاب مستوردة أو أخشاب أشجار أجنبية مزروعة فى مصر ، الأمر الذى حملنا على التنويه لطائفة من هذه الأشجار الخشبية التى ورد ذكرها فى بعض المراجع عربية كانت أو أجنبية كمصدر ثالث للامداد بالأخشاب فى مصر خلال القرن التاسع عشر .

ثالثا : الأشجار الخشبية الأجنبية التى جلبت لغرسها فى مصر خلال القرن التاسع عشر :

ذكر أن مصر كانت فى حاجة ماسة الى زيادة مواردها من الأشجار الخشبية ، ويرجح مما تجمع من أقوال الكتاب والمؤرخين أن محاولات قد بذلت فى مطلع القرن التاسع عشر لزراعة بعض الأشجار الأجنبية التى كانت مصر تستورد أخشابها من الخارج . وقد ذكر كلوت بك فى تقريره عن محاولات تبليد نباتات أوروبا الجنوبية فى مصر فقال (... طقس مصر وطبيعة أرضها يتفقان تمام الاتفاق مع تبليد النباتات الجنوبية فى نصف الكرة . وتجنيسها بما تقتضيه الطبيعة فى مصر . ومن طبيعة النباتات فى

(١) كلوت بك : " لمحة عامة الى مصر " ، ص ٢٥٨ .

مصـــر ـ حسب ماجاء فى تقرير كلوت بك ـ سرعة نموها ، وهو ما يلاحظ بصفة خاصة فى نباتات أوروبا الجنوبية . فلا غرابة إذا عاشت هذه النباتات فى الديار المصريـة أقل مما تعيش فى بلادها الاصلية ، إلا أنها على اية حال تثمر وتنتج أخشابا . ولكن بمقارنتها بالأخشاب المستوردة من نفس نوع الشجرة نجدها أقل منها فى الجودة . .)(١) ونذكر من هذه الأشجار الخشبية ما يلى :

١ ـ الســــرو :

تعتبر شجرة السرو من الأشجار المعمرة الدائمة الخضرة ويذكر أنها تنمو فـــى الاجواء المعتدلة . وكانت تزرع على ضفاف النيل والترع ، وقد زرعت فى مصر بكــثرة منذ أقدم العصور . وبالمتحف المصرى بالقاهرة غطاء تابوت محلى بالنقوش المحفورة يرجع للاسرة الثالثة وذكر أنه مصنوع من خشب السرو . كما يوجد صندوق صغـــير يرجع للدولة الوسطى ذكر أيضا أنه مصنوع من خشب السرو . مما يرجح معرفـــــة المصريين لهذه الشجرة الأجنبية منذ أقدم العصور . وقد عرف من السرو نوعان : وذكر أحد الكتاب شجرة السرو بقوله (. . . يمتاز خشبها بصلابته ومتانته وجـــودته وعدم تأثره بالحشرات ، وهو عطرى الرائحة خفيف الوزن ، يستخدم فى صنـــــع المراكب وساريات القوارب الشراعية ، وقد أقبل الصناع وبخاصة الحفارون على هـــذا الخشب لنعومته وصلابته وتجانس أليافه . وتسمى هذه الشجرة بالشجرة الحزينـــة ، وذكر أن المسيحيين فى مصر والخارج يتخذونها رمزا للحزن وزينة للقبور ، ولا تــــزال بعض شجرات منها تنمو فى حدائق الدلتا وفى الدير المحرق بشبه جزيرة سيناء . ويُظن أن فلك سيدنا نــوح عليه السلام الوارد ذكره فى التوراة والقرآن مصنوع من

(١) كلوت بك : " لمحة عامة الى مصر " ، ص ٢٦٠ .

خشب السرو ، وقد ورد فى سفر التكوين (الإصحاح السادس) العدد الرابع عشر ، أن الله سبحانه وتعالى قال لنوح " اصنع لنفسك فلكا من خشب جفر " ، ويرجح أن هذا الخشب هو أحد انواع شجرة السرو ...)(١). ويحتمل أن يكون خشب السرو قد أستعمل فى صنع بصمات خشبية للطباعة – ولو أن الباحث لم يتيسر له الاستدلال على نموذج مصنوع منه – لا سيما وان تجانس أليافه ونعومتها وصلابة خشبه ، قد توفر السبل الفنية لتلك الصناعة ، يؤيد ذلك ما ورد فى النص السابق من اشارة عن إقبال الحفارين على استخدامه فى أعمال الحفر الخشبى .

٢ ـ البلوط :

من المرجح أن محمد على قد أدخل زراعة أشجار البلوط ضمن الأشجار الخشبية التى جلب بذورها عالم النبات الإنجليزى " ترِيل " السابق ذكره ، وغرسها فى أراضى مصر وبخاصة فى حدائق عائلة محمد على . ويذكر (... أن أشجار البلوط عرفت منذ العصور القديمة ...)(٢). وهناك إشارة أخرى يُرجع منها معرفتها فى العصر المملوكى . ويؤكد إثبات معرفة شجرة البلوط فى العصور القديمة ما يشاهد فى المتحف المصرى بالقاهرة من المشغولات الخشبية القديمة والتى تتمثل فى أثر ذكر أنه يرجع للأسرة الثامنة عشر ، مكون من قوس واطارات عجل عربة مصنوعة من خشب البلوط الذى ذكر عنه فى سجلات المتحف أنه ـ أى شجر البلوط ـ كان ينمو فى المنطقة المجاورة لطيبة . وعن ذكر معرفته أيضا فى العصر المملوكى إشارة

(١) وليم نظير : " الزراعة فى مصر الاسلامية " ، ص ٨٩ .

لأبى جعفر الغافقى (١) فى مخطوطته المحفوظة بمتحف الفن الإسلامى السابق التنويه عنه ، حيث يوجد بها رسم لشجرة البلوط فى العصر المملوكى . والمعروف عن هذه الشجرة أنها تنمو محليا ببطء ، وأخشابها معمرة . تكثر فى أوروبا وآسيا وشمال أفريقيا ، كما ينمو نوع منها على جبال لبنان . ويعطى بعض أنواعها أخشابا صلبة مندمجة الألياف تقبل الصقل بدرجة كبيرة . وبمتحف الفنون الشعبية بالجمعية الجغرافية بعض من قوالب الطباعة الخشبية المصنوعة فى القرن التاسع عشر محفورة من خشب البلوط .

٣ — الصنوبر :

(... أدخلت زراعته فى مصر عام ١٨٣١م ويذكر أن زراعته نجحت لا سيما فى الاراضى الرملية حيث أنتج منه أخشابا يبدو من أقوال المختصين الذين كتبوا فى هذا المجال انها جيدة (٢) ويقول أحد الكتاب أن (... شجرة الصنوبر تنمو أصلا فى منطقة حوض البحر الأبيض المتوسط وشجرته كبيرة الحجم دائمة الخضرة . فروعها صغيرة وقشرتها ناعمة الملمس ، ولا تزال تنمو فى حدائق مصر والاسكندرية . والصنوبر نوعان : صنوبر حلبى ويسمى علميا Pinus Helepensis Mill ويوجد منه أشجار نامية للآن بحديقة الأورمان بالجيزة . والثانى الصنوبر المثمر ويسمى علميا Pinus pinea L. وأشجاره أطول من الحلبى. ويستخدم خشبه فى المبانى وعمل الصوارى والسفن والفحم النباتى ...)(٣).

(١) ابو جعفر الغافقى : " حشائش الطب " ، نسخة مصورة من المخطوطة بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة ، ١٥٨٢م، ص ٢٠٩ .
(٢) وليم نظير : " الزراعة فى مصر الاسلامية) ، ص ٩١ .
(٣) احمد اسماعيل عبد الرؤوف : "مقال عن أشجار الصنوبر" ، المجلة الزراعية ، مايو ١٩٦١ .

بعد الحديث السابق عن بعض أنواع الأشجار الخشبية الأجنبية ، الـــتى تيسر للباحث الاطلاع على بصمات للطباعة مصنوعة منها . نخص بالحديث فيما يلى طائفة من أخشاب مستوردة صنعت منها بعض من تلك البصمات الخشبيـــة الخاصة بالطباعة ، وسوف نوردها فى باب التوصيف اللاحق . هذا فضلا عـــن عرض بعض ما ذكر عن الوارد من الأخشاب خلال القرن التاسع عشر. وفـــى حديثنا التالى سوف نجيب ضمنا وبإيجاز على سؤال كان قد طرح فى مقدمة هذا الباب وهو : هل اقتضت الضرورة إستيراد أنواع معينة من خارج البلاد تســـد الحاجة المطلوبة ، وباثمان مناسبة بمقارنتها فيما لوغرست الاشجار الخشبيـــة محليا ، وخصصت لها المساحات الكبيرة على حساب الرقعة الزراعية ؟

رابعـــا : الـــوارد من الاخشـاب :

كانت مصر دائما خلال الفترة التاريخية القديمة والوسطى والحديثة ، فقيرة فى الأشجار الخشبية التى تنمو طبيعيا . فمن المعروف أن مصر منذ العصـــور البالغة فى القدم كانت تستورد جزء من الخشب اللازم ، ولكن يحتمل انه لم يكـــن بالكثرة التى يظنها البعض ، فقط جلبت مصر من الأخشاب ما يلزمها من الأصناف التى لم تتمكن من زراعتها . وذكر قديما ما يرجح افتراض استيراد مصر ما يلزمهـــا من الأخشاب منذ عمق التاريخ . وقد سجل على حجر " باليرمـو " أن أربعـــين سفينة محملة بالخشب قد جلبت الى مصر فى عهد الملك " سنوفرو" منذ الأســـرة الثالثة [1]. فقد (... كانت مصر تستورد كميات طائلة من الأخشاب عن طريـــق

(١) حسين على الرفاعى : " الصناعة فى مصر " ، مطبعة مصر ١٩٣٥ ص ٤٩٣ .

ملوك بابل وآشور ، وهكذا يمكن القول أن بلاد الحيثيين ولبنان وسوريا وبلاد العراق كانت مناطق غنية بالأخشاب اللازمة للنجارة الدقيقة في كافة الحضارات ، بحيث يرجح أنها أثرت على الحضارات المجاورة لها ...)[1]. ويبدو أن مصر في العصور القديمة كانت تستورد بعض الأخشاب من البلاد المجاورة التي اشتهرت بانتاج الأخشاب الصالحة لأعمال النجارة الدقيقة ، وبخاصة بعد أن تفتحت أمامها سبل الاتصال بأقاليم الشرق والجنوب ، فاستوردت منها الاخشاب (... وحصلوا على الابنوس من السودان وعلى خشب الأرز والصنوبر والسرو والبلوط والسنديان والعرعر من سوريا ولبنان ..)[2]. وهناك أدلة في رسوم جدارية بالمعابد القديمة لا سيما معبد الدير البحري تؤكد جلب الأخشاب من البلاد المجاورة، متمثلة في مناظر حمل كتل الأبنوس لتصديرها الى مصر ، ويذكر في النصوص التاريخية أن ذلك كان امرا مفروضا على الشعوب المغلوبة[3]. ويتحدث " لويس سبيلير " عن موضوع استيراد الأخشاب في حقبة من الزمن، وهي الفترة الوسطى من التاريخ فيقول (... كان الخشب من المواد النادرة منذ اقدم العصور ولذلك اعتبر في العهود الاسلامية من الخامات النادرة ، ويقص لنا الرحالة العرب كيف كان الخشب يصدر الى مصر من سوريا وآسيا الصغرى لا سيما الأخشاب الصمغية كالصنوبر وخشب الأرز، التي استخدمت في نجارة العمارة . كما كان خشب البلوط يستورد من تركيا لصنع بعض الأثاث النادر في قصور السلاطين، كما كانت تستورد الأنواع النادرة من الهند والسودان مثل خشب التك والابنوس

1- Speleers L., "Le Mobilier de l'Asie Anterieure Ancienne" (Jules de Meester & Fils, Imprimeurs, Editeurs, Watteren, 1921), p. 25.
2- Speleers L., Ibid. p. 25.
3- Speleers L., Ibid. p. 26.

لصنع الأثاث الفاخر ، وكانت أثمان الأخشاب المستوردة باهظة السعر لذلك كان الصناع يعنون بصنعها ...)[١]. ويبدو أن النظرة الى الاخشاب المستوردة فى مصر وارتفاع تكاليفها ، دفعت الصانع المصرى منذ أقدم العصور وسطها وحديثها الى التفنن فى الانتفاع بها كخامة لها شأنها . وفى العصور القديمة لجأوا الى تغطية أسطح الأخشاب المصرية المحلية بقشرة أو رقائق من خشب اكثر قيمة . وفى صدر الاسلام عنى الصناع باستغلال الأخشاب المستوردة فشكلوها فى حشوات متناهية فى الصغر، مما يرجح ارتفاع أسعار الأخشاب المستوردة وتكاليفها الكبيرة . وقد كان لتشغيل الأخشاب فى مصر خاصة بعد فترة الركود التى لازمت البلاد ابان الحكم العثمانى فى الصناعات التحويلية شأن كبير لاسيما وان جفاف الجو فى مصر كان يساعد على حفظ الأخشاب المستوردة فى حالة جيدة ، ومن ثم عملت الدولة وتجار الأخشاب على استيراده من خارج البلاد . ومع مطلع القرن التاسع عشر عمل محمد على كذلك على استيراد الاخشاب من البلاد المجاورة لسد حاجة مصر ، ويذكر كاتب ان مصر فى هذه الحقبة (... كانت تجلب خشب الأرز والصنوبر من تركيا وسوريا ، والابنوس من السودان والتك من الهند فضلا عن جنوب أوروبا الذى كان مصدرا كبيرا من المصادر التى استمدت مصر منها حاجتها من الأخشاب ...)[٢]. كذلك يبدو أن مصر كانت تستورد الاخشاب المنشورة بمعنى المجهزة فى ألواح بمقاسات مختلفة من رومانيا وروسيا ، وكانتا توردان الجزء الاكبر من هذه الاصناف الى مصر تليهما السويد وفنلندا ويوغوسلافيا . اما الاخشاب

1- Speleers L., Ibid. p. 27.
2- Heyed, "Histoire du Commerce du Levant".

الزخرفية ، ويقصد بالأخشاب الزخرفية تلك الأخشاب التى تستخدم فى الحفر والتطعيم والخراطة فكانت تستورد كذلك من اوروبا الجنوبية وجزر الهند الغربية فضلا عن جنوب إفريقيا وغيرها .

تبين من مراجعة اللمحة السابقة لما ذكرعن استيراد مصر للأخشاب الاجنبية، إعتمادها فى كثير من حقب التاريخ على استيراد اصناف متعددة من هذه الاخشاب من الأقطار المجاورة ، وكان ذلك لأضطراد تقدم صناعة الأشغال الخشبية منذ مطلع القرن التاسع عشر . وسوف نخص بالحديث بعضا من تلك الاخشاب المستوردة ، اذ لا يتسع المجال فى هذا الباب لذكر جميع انواع الاخشاب التى كانت مصر تستوردها ، أو بيان اوصافها لأن الكثير منها قد لا يصلح فنيا لتوفير سبل قيام صناعة البصمات بنجاح . كما ان الباحث لم يتيسر له الاهتداء الى بصمات خشبية للطباعة صنعت من أخشاب آجنبية سوى ما سوف نورده من انواع تلك الأخشاب التى ثبت انها استخدمت بالفعل لصنع بصمات للطباعة خلال القرن التاسع عشر ، وذلك استنادا الى دراسة البصمات المزمع توصيفها فى الباب اللاحق . ونذكر من تلك الاخشاب المستوردة ما يلى :

١ ـ خشب الجوز التركى :

لونه بنى فاتح وهو من أحسن انواع أخشاب الجوز الشائع معرفتها ، نذكر منها ثلاثة انواع اخرى فضلا عن الجوز التركى هى : الجوز الانجليزى ، الجوز الامريكى ، الجوز الايطالى . وخشب الجوز التركى صلب متين متراكم الالياف يقبل الصقل بدرجة كبيرة وهو من الأخشاب التى كان يستوردها محمد على من تركيا . والكثير من البصمات الخشبية فى المجموعة ذات العناصر الخطية السابق الاشارة اليها ، مصنوعة من خشب الجوز التركى وسوف نذكرها تفصيلا فى الباب الرابع .

٢ ـ خشب الجوز الامريكي :

لونه بني داكن وهو نوع من مجموعة أخشاب الجوز كما سبق القول (٠٠٠ خشبه سهل التشغيل ، قليل التجاعيد لاتظهر أليافه عند الصقل مثل الياف الجوز التركي يعيش طويلا ومن خواصه قلة الانكماش ٠٠٠)(١).

٣ ـ خشب الماهوجني :

لون هذا الخشب مائل للإحمرار طبقاته الحلقية السنوية ليست واضحة تماما ، ولكنها منتظمة ، اليافه مستقيمة ، كانت مصر تستورده خلال القرن التاسع عشر كما جاء في قول أحد الكتاب من (٠٠٠ جزر الهند الغربية وتريستا ، كما ترد منه انواع مختلفة من ثغور ساحل الذهب بافريقيا ٠ وأجود انواع الماهوجني ما يصدر لمصر من كوبا وهندوراس ٠ وخشب الماهوجني صلب صعب التشغيل كما انه يصلح لاشغال الحفر المختلفة نظرا لقابليته للصقل ٠٠٠)(٢). وخشب الماهوجني هوندوراس افضل انواع أخشاب الماهوجني لحرفة بصمات الطباعة نظرا لخفة وزنه نوعا واستقامة اليافه وقلة انكماشه كما أنه يصلح لكافة اشغال النجارة الدقيقة فضلا عن اشغال الحفر ويكثر استعماله في صناعة النماذج نظرا لقلة انكماشه ٠ ويبدو أن الخواص الطبيعية لهذا النوع من الخشب ـ من حيث قلة انكماشه وخفة وزنه واستقامة اليافه ـ جعلت البصمجية يستخدمونه في صناعة نوع من البصمات الخشبية ذات العناصر الدقيقة ٠ ومن البصمات المزمع توصيفها في الباب الرابع ضمن مجموعة البصمات

(١) حسين محمد صالح وعلي البدري : "النجارة" المطابع الاميرية ببولاق ، القاهرة ١٩٤٤ ص ٦٠ ٠

(٢) حسين محمد صالح وعلي البدري : "النجارة" ص ٥٧ ٠

الخطية بصمة متناهية فى الدقـــة من حيث أسلوب الحفر ، ودقة العناصـــر المحفورة وعناصرها البارزة مأخوذة عن اسماء "اهل الكهف" . ومن فحص ودراسة تلك البصمة تبين انما مصنوعة من خشب الماهوجنى هوندوراس .

٤ - الصنوبر الراتنجـــى :

كثير من البصمات ذات الوحدات الكبيرة وبخاصة قوالب الصمغ السابق التنويه عنها فى الباب الثانى صنعت من هذا النوع من مجموعة الأخشاب الصنوبرية ، وهو معروف فى مصر باسم الخشب العزيزى "بتش باين" . تنمو اشجاره فى الولايات الجنوبية الشرقية من امريكا الشمالية ، وهوكما ذكر احد الكتاب (... مشبع بمادة راتنجية ...)[١]. ويبدو أن البصمات الخاصة بعمليات التصميغ والتثبيـــت كان يفضل صنعها من هذه الطائفة من الأخشاب المشبعة بالمواد الراتنجية نظـرا لقوتها وتحملها وعدم تأثرها بالمواد الكيماوية الخاصة بعمليات الازالة والتثبيـــت والتصميغ . وقد ذكر أحد الكتاب انه كان يرد لمصر خلال القرن التاسع عشـــر من يوغوسلافيا ورومانيا وغيرها من بلاد البلطيق[٢].

---

(١)و(٢) حسين محمد صالح وعلى البدرى : "النجــارة" ، المطابع الاميرة ببولاق القاهرة ١٩٤٤ ص ٥٠ .

خاتمة البـاب الثالث

تبين لنا بعد ما تقدم ذكره فى الباب الثالث أن الأخشاب كانت من أهـــم العوامل التى وفرت السبل لقيام حرفة الطباعة بالبصمات فى مصر خلال القرن التاسع عشر ، حيث راجت وازدهرت هذه الحرفة ومن ثم تأثر بأصولها الفنية الكثير مـــن الدول المجاورة التى كانت تستخدم خامات بيئية أخرى غير الاخشاب فى صناعـــة البصمات . فاقتبست هذه الدول عن مصر بعضا من تقاليد صنع هذه البصمـــات من الخشب ، واستبدلت شقف القرع الذى كانت تستخدمه فى صنع بصماتها بالاخشاب وبخاصة البصمات ذات الوحدات كبيرة الحجم .

كما استعرضنا فى هذا الباب ارتباط شكل العناصر المحفورة باختيار الصانع لنوع الخشب المصنوعة منه البصمة من حيث درجة صلابته او ليونته . كما تضمـــن هذا الباب عرضا لانواع الاخشاب التى كانت تستخدم فى صناعة تلك البصمات سـواء كانت من أخشاب أشجار بلدية أو أخشاب أشجار أجنبية كانت قد جلبت من الخارج لزراعتها فى مصر خلال القرن التاسع عشر أو قبلـــه ، او من أخشاب اجنبية مستوردة .

كما عرض هذا الباب عرضا مختصرا للمصادر الرئيسية للامداد بالاخشاب فـى مصر خلال تلك الفترة ، وشمل ذلك العرض لمحة تاريخية عن الغابات وما ذكر عنهـا كمصدر ثابت للحصول على نتاج سنوى دائم من أخشابها فضلا عن عرض لبعـــض الأشجار الخشبية المصرية التى كانت مغروسة قبل القرن التاسع عشر او خلاله ثـــم التعريف بانواع من هذه الأشجار التى عثر الباحث على نماذج لبصمات مصنوعة منها .

كما عرض هذا الباب طائفة من اشجار الاخشاب الاجنبية التى استوردتها مصر وعرفت أخشابها مع مطلع القرن التاسع عشر ، وقد خص هذا العرض بالحديث الانواع التى صنعت منها البصمات الخشبية الموصفة دون غيرها .

واخيرا اختتم الباب عرضه بذكر طائفة الاخشاب المستوردة التى صنعت منها ايضا بعض البصمات الخشبية موضوع التوصيف كمصدر رابع للامداد بالاخشاب .

وتبين للباحث من مراجعته لما سبق وصفه من انواع الاخشاب البلدية والاجنبية والمستوردة ، وبناء على ما تجمع لديه من معلومات استقاها عن المعاصرين من ارباب هذه الحرفة الذين استشارهم فضلا عن ملاحظته لصنع عدد كبير من البصمات الموصفة من خشب الصفصاف ، احتمال انتقال تقاليد هذه الصناعة الى مصر لمجرد توفر تشجير الصفصاف بدرجة تسمح لتصنيع اخشابه فى اغراض نفعية ، ومن ثم استخدمت انواع اخرى من الأخشاب اقتضت الضرورة حفر بصمات خاصة عليها لاسيما ذات الوحدات الزخرفية الدقيقة .

الباب الرابع

التوصيف

قام الباحث بدراسة مجموعة البصمات الخشبية المحفوظة فى متحف الجمعية الجغرافية ، والتى قام بجمعها كما ذكرنا "مُونيه" وأعوانه خصيصا للمتحف فى حوالى الثلاثينات من القرن الحالى ، يؤيد هذا القول دليل المتحف الصادر عام ١٩٣٤ الذى أشار إليها دون توصيفها حيث قال (... فى دولاب العرض رقم ٢١ وتحت أرقام ٨٤٧ ، ٩٨٥ ، ٢١٣٩ يوجد ثلاث عشرة قطعة خشبية كانت تستعمل يدويا كاسطمبة لطبع مناديل الرأس الشعبية وهى فى أحجام ورسوم مختلفة ، اكثرها تمثل زخارف نباتية وزهرية وهندسية ، تتراوح اطوالها من ٤ سم الى ٢٤ سم . وقد اشتريت هذه القطع بتاريخ ١٠/ ١٢/ ١٩٣٢ ...)[(١)]. والى جانب هذه البصمات تسنى للباحث فرصة لدراسة مجموعة اخرى تناظرها فى الشكل واسلوب التصنيع ، وهذه المجموعة الاخيرة موجودة باحدى المجموعات الخاصة* . ويرجح وفقا لتشابه هذه المجموعة الخاصة بالمجموعة الاخرى المحفوظة بالمتحف الشعبى للجمعية الجغرافية بالقاهرة ، ان تكون من الفترة نفسها التى صنعت فيها . ويتضح من مقارنة هاتين المجموعتين ، انه يتسنى لنا تقسيم هذه البصمات الخشبية من حيث الالوان العالقة بكل بصمة الى مجموعات لونية محددة .

---

(١) دليل المتحف للجمعية الجغرافية الصادر عام ١٩٣٤ ص ١٢ .

* سبقت الاشارة الى تلك المجموعة تفصيلا فى مقدمة الرسالة .

أولا : مجموعة الأزهــــار :

وهى تحاكى بدورها تلك المجموعة التى ورد ذكرها فى دراسة بصمات النسيــج فى حماة بسوريا ـ وقد سبقت الاشارة اليها فى الباب الثانى ـ وأشار اليهـــــا "جولمار" فى دراسته ايضا بالمجموعة الذهبية ، وفى هذه المجموعة الاولى تتخـــذ الورود والازهار الوانا وردية او بنفسجية ، ولعل الوردى منها وفقا لتسمية الصبغــات القديمة يطلق عليه اسم فوة ، والبنفسجي يطلق عليه اسم مناويشى ، وهذا النــــوع من البصمات وفقا لآراء ارباب هذه الصناعة الذين عرضت عليهم هذه النماذج فضلا عما سبق ذكره فى الباب الثانى يرجح انها ترجع الى القرن التاسع عشر .



شكل (٣٧)

ومن أمثلة الاقمشة المبصومة بزهور القرنفل الحمراء شكل رقم (٣٧) ويصور قميصا شعبيــا لطفل مصنوع من قماش قطنى مبصوم بوحدات زخرفية على شكل زهرة القرنفل . مصدره الفيوم وتاريخه يرجع للقرن الثامن عشر . وهذا النموذج ان دل على شئ فانمــــا

يدل على أن هذا النوع من الزخارف رغم انه كان شائعا طوال القرن التاسع عشر ، الا أنه كان على ما يبدو على القدر نفسه من الانتشار فى القرن الثامن عشر ، أو ربما يرجع الى عهود تسبق هذا التاريخ ، مما يرجح ان عديدا من الوحدات المبصومة كان يستمر قرونا على نفس الدرجة من الرواج واقبال الشعبيين عليه . ومن ثم تناقلته الاجيال جيلا بعد جيل .

ثانيا : مجموعة اللون الأخضر :

الطائفة الثانية يسود فيها اللون الاخضر ويرجح أيضا فى تلك الطائفة الثانية من البصمات اسوة بالمجموعة الاولى سالفة الذكر أن تكون هى الاخرى من انتاج القرن التاسع عشر وذلك استنادا الى آراء الصناع المعاصرين ، والى ما تقدم ذكره من مقارنات رجحت احتمال انتمائها لهذه الفترة . وهذا النوع من البصمات لاحظ الباحث عليه درجة من التآكل فى وحداته المحفورة أكثر من النوع السابق المائل الى الحمرة ، وتبدو فيه آثار الكشط أو التنظيف بسكين التحديد واضحة ، مما زاد من عمق أرضيات الوحدات المحفورة فيها ، وقد يكون هذا راجعا لتفاعل الصبغات المائلة الى الخضرة والتى علقت آثارها فى الياف البصمات الخشبية ، وقد يرجع هذا التآكل لأسباب أخرى ، وعلى كل فهذا النوع من البصمات السائد فيها اللون الاخضر قد تكون فى أشكالها تتابعا ، بحيث تكون عند بصمها شرائط كانها جدائل أو صنوف من اغصان الأشجار ، ويلاحظ فى مقابض هذا النوع ثقوبا مما يدل على أنها كانت تجمع بترتيب معين لتمكن الصانع من أن يبصم الأقمشة أو المناديل أو غيرهما من المبصومات بطريقة منتظمة تتعاقب فيها الوحدات بالكيفية نفسها .

ثالثـــا : المجموعة الصمغية :

من البصمات التى نوصفها فى هذا الباب طائفة ثالثة ، تتميز بسلامتها أو قلة التآكل فى وحداتها وأليافها ، وقد حفرت عليها أشكال مشجرة لنباتات ذات أزهار ، وأوراق عريضة تارة ، ودقيقة تارة أخرى . والمعروف وفقا لما ثبت لـــدى الباحث أن للبصمات المشجرة ذات الأوراق الرفيعة تسمية قديمة معروفة بقالـــب البقدونس . وقد لاحظ الباحث من دراسة هذه الطائفة أن بعضا منها قـــد علقت بها آثار لمواد صمغية مائلة الى الصفرة البسيطة ، وبسؤال بعض المتخصصين والعاملين فى مضمار هذه الصناعة ، تبين أن هذه المجموعة من البصمات تبصم بها على الأقمشة بلون غير محدد ، بمعنى أنها تغمس فى مادة صمغية معينة تحـــول دون تعلق المادة الصابغة بالأجزاء المصمغة ، وما أن ينتهى البصمجية من ختم الثوب أو المنديل أو النسيج الذى يقوم ببصمه بهذه الشرائح المتداخلة مـــن الوحدات النباتية والمتممة بعضها لبعض ، حتى يقوم بصباغة الثوب بأكملـــه بلون موحد ، وفى مرحلة تالية بعد جفاف الصباغة يغسل الثوب فتزول المـــادة الصمغية المبصوم بها القالب قبل صباغته ، حيث تظهر الأجزاء المبصومة بهـــذه المادة الصمغية على شكل النبات أو الوحدة المشجرة باللون الأصلى للقماش قبـل الصباغة . ويطلق أرباب هذه الحرفة المعاصرون على قالب الصمغ تسمية قديمـة سبق التنويه عنها فى الباب الثانى وهى قالب " لب " ، ولها تسمية اخرى هـــى قالب " الترناق " .

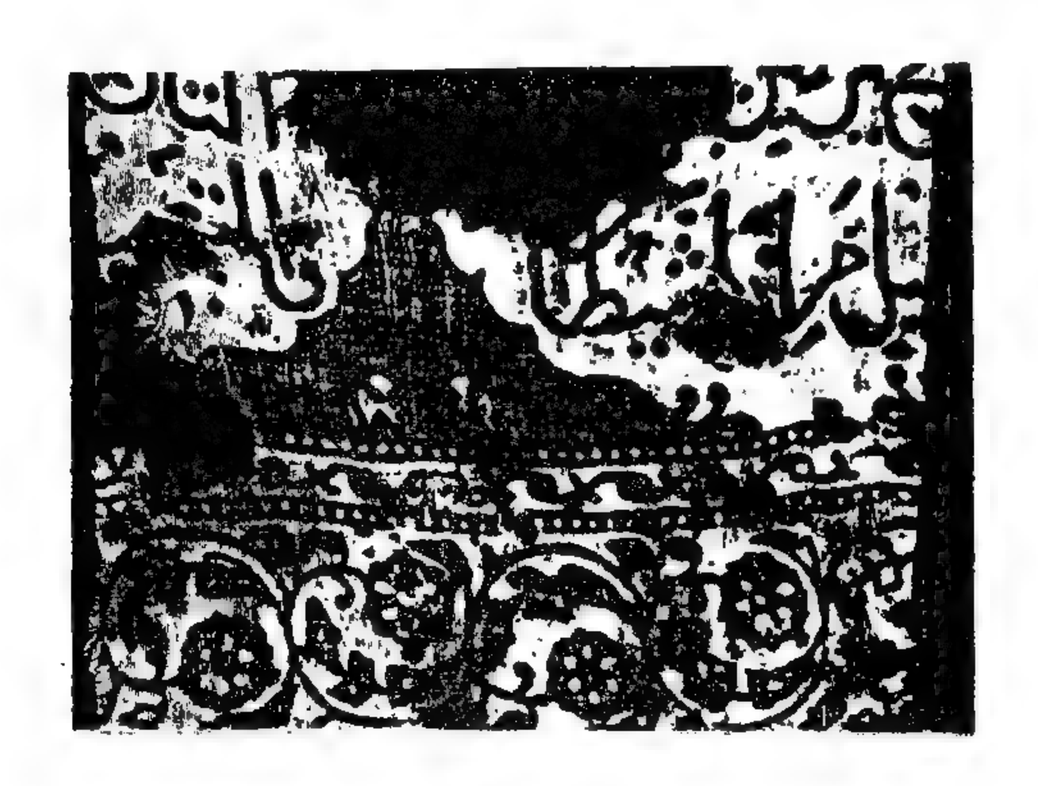
رابعـــا : مجموعة اللون البرتقالـى :

وهناك طائفة رابعة من البصمات التى نزمع توصيفها وقد علق بها آثار الوان برتقالية ، وهو ما يطلق عليه وفقا لتسمية الصبغات القديمة كما ذكرنا من قبل اسـم " طرشيم " وهى تمثل أجزاء من وحدات نباتية،ويبدو أنها قطع منفصلة من طاقـم بصمات مكون من مجموعة ألوان ، ولم تتيسر للباحث فرصة دراسة طاقم لمجموعة كاملة، ومن دراسة هذه الطائفة لاحظ الباحث ان درجة تآكل عناصرها متوسطة ، ولا يبدو اى تفاعل واضح للصبغات على أليافها أو مسامها ، الا أن آثار اللون البرتقالـــى المبصوم به قديما لا زال عالقا . وهذه المجموعة أسوة بالمجموعات سالفة الذكـــر يرجح أن تكون أيضا من انتاج القرن التاسع عشر .

خامسا : المجموعة الخطيـــة :

من البصمات التى يقوم الباحث بتوصيفها فى هذا الباب طائفة خامســة كتبت عليها بعض الكتابات أو بعض ما تيسر من الآيات القرآنية . ويرجح أن يكون تاريخ هذه البصمات الخطية هو القرن التاسع عشر ، وهذه المجموعة كما يبـدو من آثار الصبغات العالقة بها أنها كانت تبصم بلون أسود . ومما يؤكد للباحث احتمال انتمائها للقرن التاسع عشر صورة لرقعة من نسيج عربى قديم موضحـــة فى شكل (٣٨) كانت من بين مجموعة الاقمشة المبصومة التى جمعها وصنفهـــا أحد الدارسين المهتمين بدراسة النسيج القديم وهو " بيوبيير " السابق ذكره

الذى ظل يجمع ويصنف قرابة ربع قرن من الزمان مثل هذه المجموعات المبصومة ، وكــان يقطن الاسكندرية ، وسوف نشير الى مجموعته بمجموعة الاسكندرية كلما لزم الامر. وبهذه الرقعة شرائط متشابكة من النباتات والزهور يتوسطها جامات يصمت بداخلها عبــارات مكتوبة بخط نسخى .

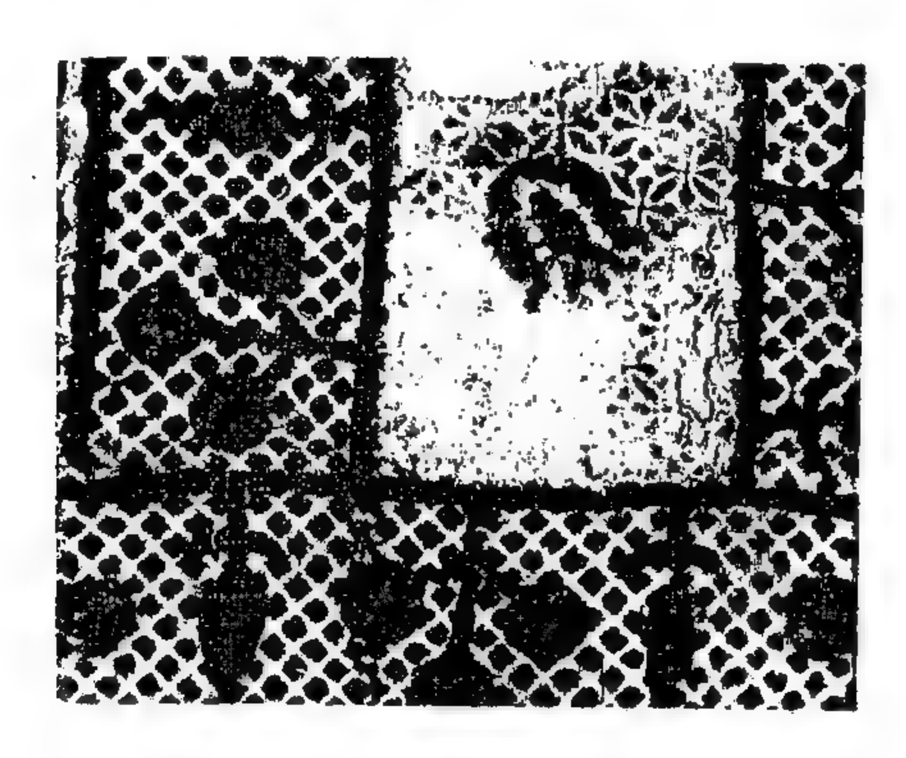


شكل (٣٨)

سادسا : المجموعة الهندسية :

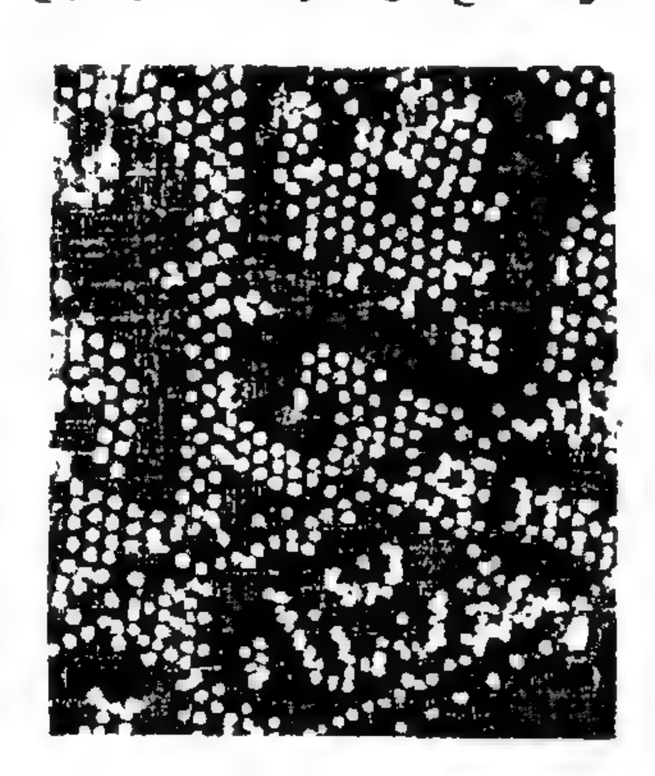
ضمن المجموعة الموصفة طائفة سادسة ممثلة فى البصمتين الموضحتين فى البــاب الثانى فى شكلى (١) و (٢) : البصمة الاولى يبدو انها اقدم صنعا من الثانية المثبتــة فى الباب نفسه تحت رقم (٢) وقد صنعت بيد احد الصناع المعاصرين الذين لا زالــوا

يمارسون هذه الحرفة حتى الآن وهو السيد / ابراهيم احمد النجار وقد سبق الاشـــارة اليه فى الباب الثانى • ويتضح من دراسة البصمة الحديثة واسلوب الحفرعليها وشكـــل مقبضها ، انها تختلف عن البصمات القديمة • وبسؤال ارباب هذه الحرفة المعاصريـــن عن اسم هذه الوحدة الممثلة فى كلتا البصمتين قرروا انها معروفة فى التسمية الشعبيـــة القديمة بوحدة "عين الكتكوت" • وبالرجوع الى طائفة من بقايا الاقمشة المبصومـــة المشار اليها سابقا بمجموعة الاسكندرية ، نتبين ان من اقدم الرقع المبصومة المتخـــذة وحدة عين الكتكوت اساسا لتكوين زخرفتها ، ما كان يبصم بلون أزرق داكن لا ريب انـــه صبغ (بالنيلة) بينما بصمت مجموعة اخرى بلون احمر قاتم يقارب اللون الطوبى ، وفى كلتـا الحالتين كانت المجموعات التى فى حوزة " بيوبير" من اقمشة قطنية وكتانية غليظة النسيج ، وقد تباينت فيها طوائف متعددة من وحدات عين الكتكوت نذكرها فيما يلى •



شكل (٣٩)

١ ـ طائفة كانت مبصومة ببصمة متخذة اشكالا هندسية مكونة من وحدات دائرية صغيرة تطابق وحدة عين الكتكوت ـ المزمع الحديث عنها فى هذا الباب ـ ارضيتها زرقاء داكنة من درجة وحدة . ونصادف على النحو نفسه من دروب هذه الوحدة ، ما يبصم على ارضيات بيضاء بلون احمر داكن او بلون ازرق نيلى ، بحيث تتخذ وحدة عين الكتكوت وحدة هندسية تتخللها بين وحداتها الدائرية الصغيرة الزرقاء وحدات نباتية اكبر حجما من الدوائر الصغيرة المحيطة بها ، كانها استخدمت فى هذه الطائفة من البصمات وحدة عين الكتكوت بصحبة وحدات اخرى مبسطة ، وقد تذكرنا فى تباين الالوان مع ارضياتها ببعض المشربيات القديمة . وبالصورة السابقة (شكل ٣٩) نموذجا لرقعة نسيج من مجموعة الاسكندرية توضح تلك الطائفة .



شكل (٤٠)

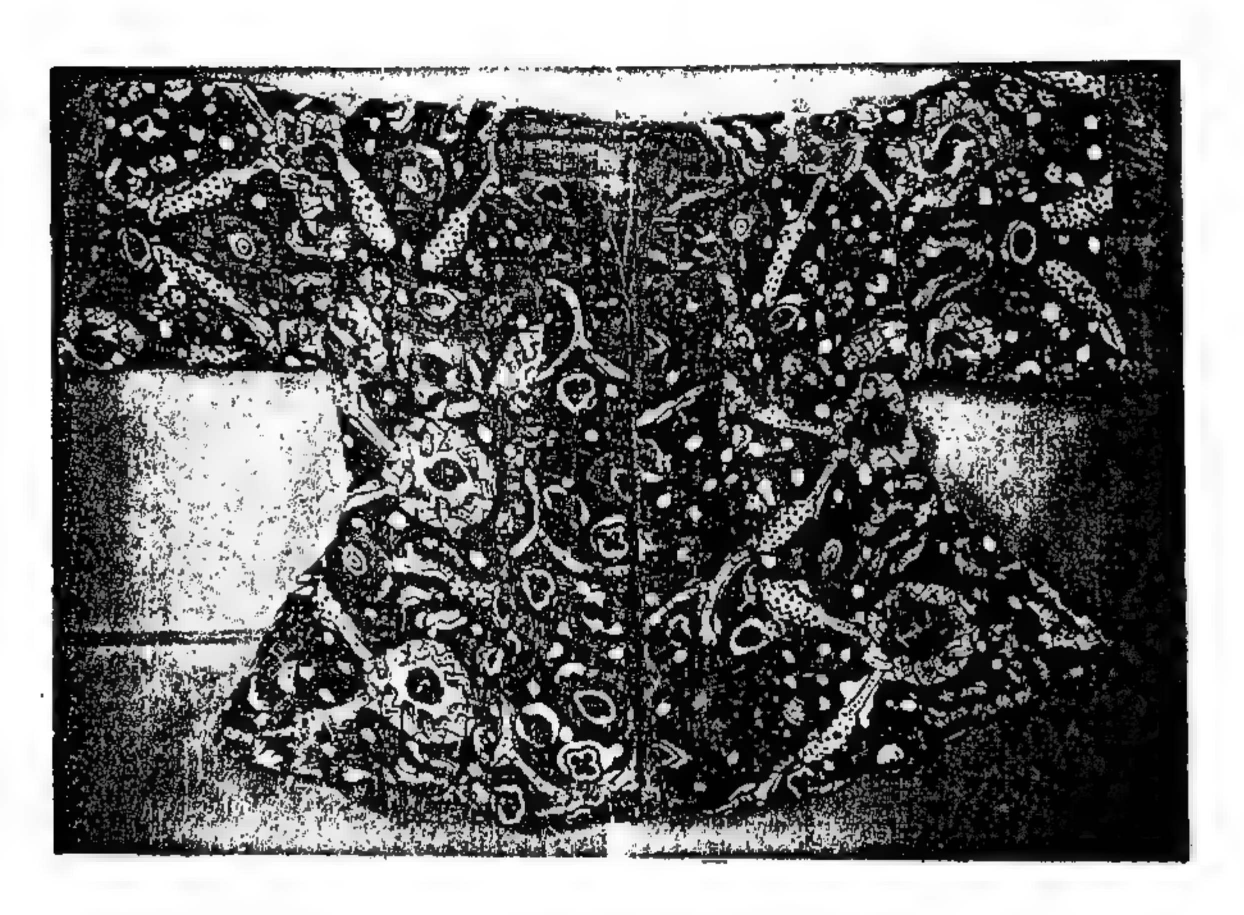


شكل (٤١)



شكل (٤٢)

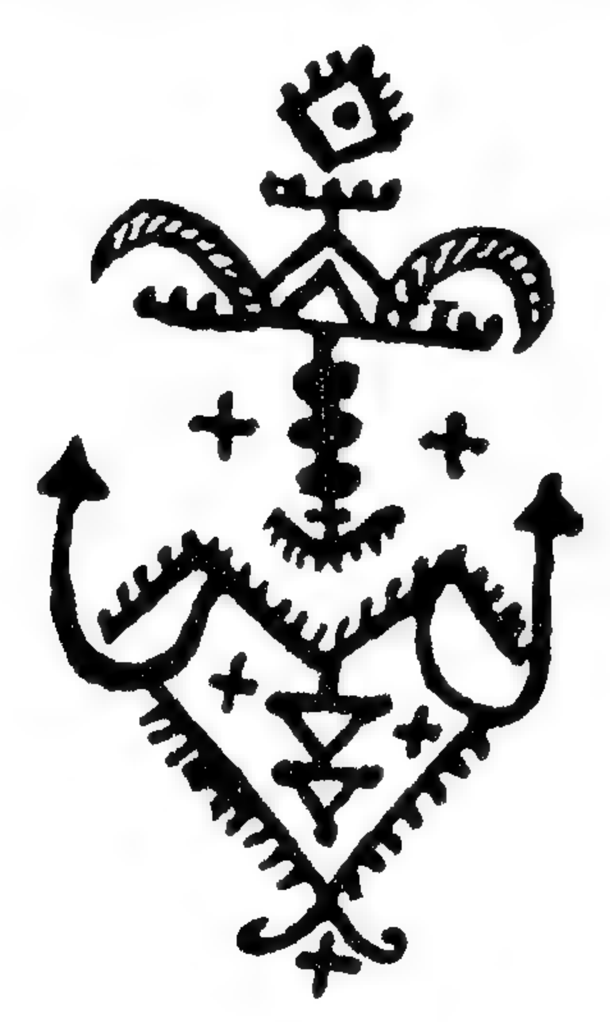
٢ ـ طائفة ثانية من وحدات اكبر حجما من تلك المجموعة التي تدعى عين الكتكوت ، وبالرجوع الى ارباب هذه الحرفة المعاصرين تبين انها تدعى وحدة "المليم" ووحدة المليم هذه تبصم على ما يبدو بلون صمغي يحول دون تعلق الصبغات بالياف النسيج ، حيث تصبغ بعد ذلك بلون نيلي قاتم . ونرى في هذه الطائفة الموضحة في الاشكال (٤٠) و (٤١)، (٤٢) وهي ايضا من مجموعة الاسكندرية و اشكال المليم ذات اللـــون الابيض الذي يتوسطه احيانا نقطة سوداء ، وفي احيان اخرى يكبر حجم الوحـــدة ليتخذ شكل جامة بيضاء بداخلها "مليم صغير" ، وجميع هذه المبصومات يبدو انها اكثر قدما من غيرها ، لبساطتها واعتمادها على لون موحد في الصباغة فهي امـــا انها كانت تبصم على القماش باللون الازرق او الطوبي مباشرة او انها كانت تبصـم باصباغ تصبغ بعدها الرقعة لتتباين ارضيتها والوحدات البيضاء الممثلة عليها .



شكل (٤٣)

ومن امثلة هذه الطائفة من المبصومات التى تدخل فيها الوحدة السابقة سترة لصبى صغير موضحة فى شكل (٤٣) وهى من مجموعة الاسكندرية ، كما انها مصنوعة من قماش كتانى بلون ازرق نيلى ، وعليها وحدات تعتمد على وحدة عين الكتكوت ووحدة المليم بالاضافة الى انواع اخرى مشابهة لها ، وحسب توصيف " بويير" لهذه السترة مقاسها ٥٥ سم × ٣٥ سم ، ويرجح ان تكون من اواخر القرن الثامن عشر وفقا لرأى صاحب هذه المجموعة . ومما يجدر ذكره عن هذه الطائفة من الزخارف والوحدات التى كانت تبصم على الاقمشة فى مصر ، انها تكاد تطابق مجموعة من وحدات الوشم التى كانت منتشرة فى شمال افريقيا حتى اواخر القرن الثامن عشر وبداية القرن الحالى ،

وقد جمعت فى دراسة نشرها " برتولون " فى باريس سنة ١٩٠٤ ، وقد قارن فى هذه الدراسة بين انواع الوشم والسترات التى كان يرتديها الليبيون كما صوروا على مقبرة سيتى الأول بالأقصر[١]. - وشكل (٤٤) يوضح نموذجا من نماذج الوشم التى اشار اليها "برتولون" ويظهر فيه بعض من الوحدات الهندسية وبخاصة وحدة المثلث[٢].



شكل (٤٤)

1 & 2- Bertholon, "Totouages Des Indigenes du Nord de l'Afrique" (Paris 1904), Fig. 22.



شكل (٤٥)



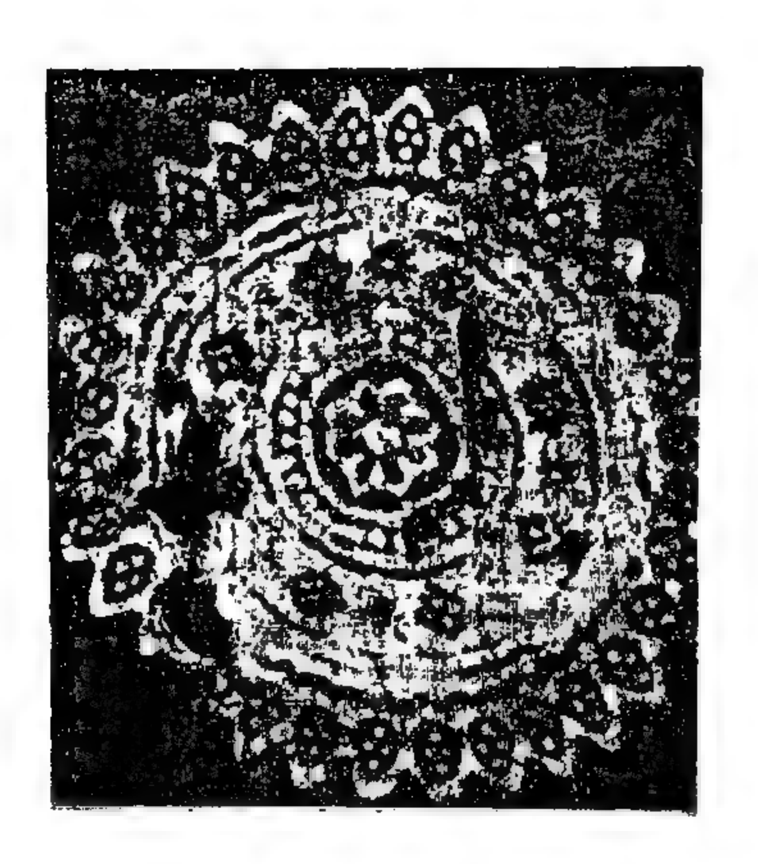
شكل (٤٧)



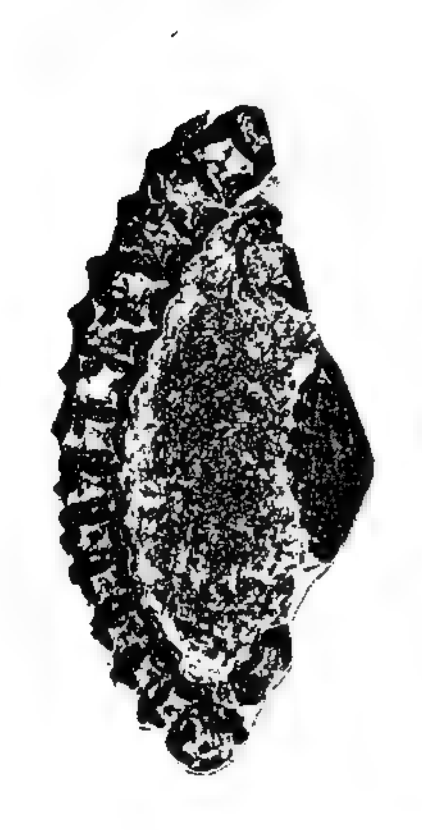
شكل (٤٦)

وان كان هذا النوع من الزخارف والحليات قد إستمر بين حضارات شمال افريقيا منذ الدولة الفرعونية الحديثة ، الا أنه يبدو وفقا للنماذج المبصومة والبصمات التى تحدثنا عنها فى هذا الباب أنه قد إستمر حتى أواخر القرن التاسع عشر ثم بدأ يتلاشى فى مجال المبصومات المصرية فى بداية القرن الحالى ، وذلك إستنادا الى آراء المسنين من أرباب هذه الحرفة ، الذين ذكروا أن هذا النوع من البصمات كان يستخدم فى فترة زمنية سابقة لعهدهم الحالى . وبمجموعة الأسكندرية قميصان لطفلين يرجع وفقا لتقدير صاحب هذه المجموعة أنهما من القرن الثامن عشر وهما مصنوعان من القماش المبصوم ، ومصدرهما الفيوم . ونرى فيهما وحدات تذكرنا بوحدات عين الكتكوت أو المليم أو تلك التى أوردنا ذكرها (شكل ٤١) . ومن غريب المصادفة أيضا أنهما تكاد تطابق النقوش التى على ثياب بعض النساء الساميات كما صورن على جدران إحدى مقابر بنى حسن من الأسرة الثانية عشر ، وتقول إحدى الكاتبات (... أن الوحدات المطبوعة على ثياب النسوة الساميات مطبوعة بلون ثابت من الأزرق ولون الحناء والأخضر والأحمر ...)(١). هذا التشابه الذى يبدوا واضحا فى وحدات القميصين المبصومين منذ القرن الثامن عشر ، وعلى وحدات ثياب النسوة الساميات فى نقوش إحدى مقابر بنى حسن -والتى أشرنا اليها فى الأشكال (٤٥، ٤٦ ، ٤٧)- يجعلنا نعتقد أنه من المحتمل أن تكون تلك المصادفة وليدة تقليد ونقش زخرفى لازم المبصومات فترة طويلة عبر القرون ، كادت تصل بنا الى أواخر القرن التاسع عشر .

1- Davenport, "The Book of Custom" V. 1 (New York, Crown Publishers, 3rd. printing, 1948), p. 22.



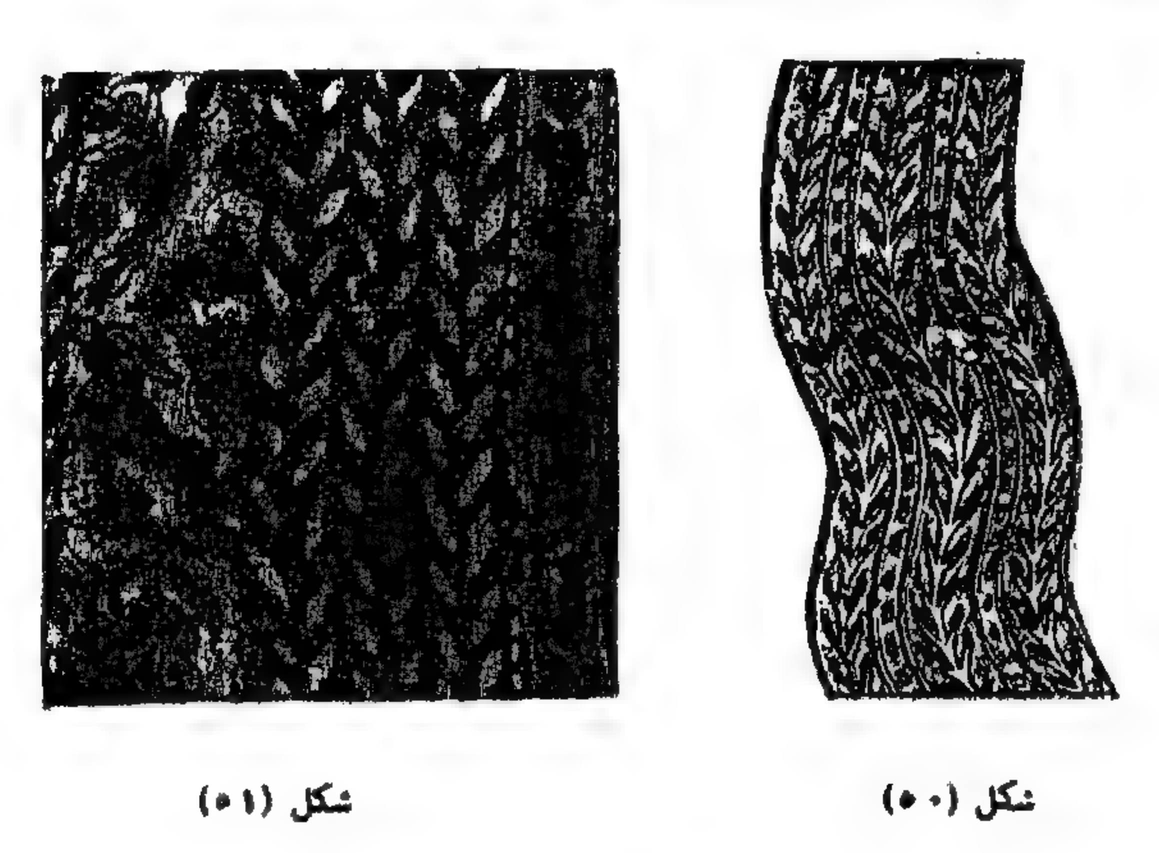
شكل (٤٩)



شكل (٤٨)

٣ ـ نعرض هنا طائفة ثالثة من البصمات التى تسنى للباحث دراستها وتوصيفهـا ، ربما تشابهت وتلك التى اطلق عليها بصمة عين الكتكوت من حيث التكوين الهندسى . وهذا النوع موضح نموذج منه فى شكل (٤٨) والذى نرى فيه صورة لسطح البصمة ويظهر فيه جزء من وحدة دائرية تستكمل من تكرار بصمها ثلاث اواربع مرات حتى تستكمل مظهرها الدائرى تماما ، كما نرى على حافة هذه الجامة الدائرية تقسيمات كانها افاريز مسننة . وربما ذكرتنا هذه البصمة الدائرية بجزء من منديل مبصوم كان من بين المجموعة التى اشرنا اليها بمجموعة الاسكندرية وموضح بالشكل رقم (٤٩) وفيه نرى جامة دائرية بيضاء ذات ارضية داكنة من لون طوبى ، تتوسطها نقوش دقيقة

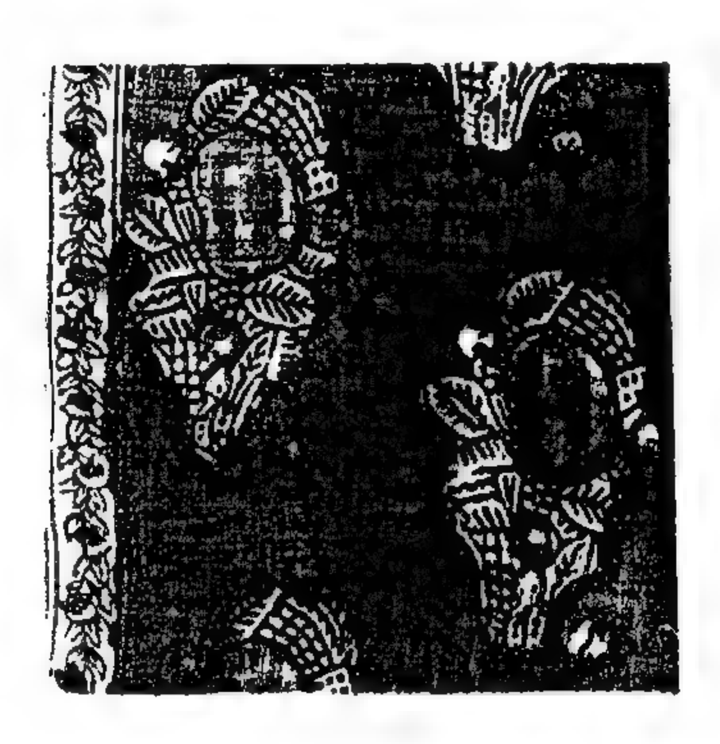
من لون الارضية ذاتها وتمثل وحدات هندسية منقطة تماثل الوحدات المسماة بعين الكتكوت الأمر الذى يرجح كون البصمة من النوع الذى كان يطلى بمادة صمغية للحيلولة دون تسرب صباغة الارضية اليه على النحو الذى اسلفنا ذكره .



شكل (٥١)　　　　　　　　　　شكل (٥٠)

ومن بين مجموعات متحف الجمعية الجغرافية ، بصمة نوردها فى شكل (٥٠) تمثل مجموعة من اغصان دقيقة ممتدة بشكل مموج ، يناظرها فى مبصومات المناديل القديمة بمجموعة الاسكندرية التى اشرنا اليها قطعة من الشاش مبصومة وموضحة فى شكل (٥١) والتى تمثل اوراق هذه النباتات الممتدة ، وقد بصمت بلون ابيض بينما تظهر ارضيتها بلون داكن مائل الى الخضرة كما وصفها صاحب مجموعة الاقمشة . ولعل سلامة تلك البصمة الخشبية ، ووضوح معالمها على النحو الذى اوردناه فى طائفة بصمات المجموعة الضمغية ، يرجح كونها هى الاخرى من الطائفة نفسها لاسيما وان البصمة المذكورة

غير ملونة بالاصباغ . والذى يجعلها مختلفة عن سالفتها هو طريقة حفر وحداتها فــى الخشب ويتضح من دقتها انها تعتمد على مزيد من المهارة والدقة مع التدرج فــى الحفر الغائر بحيث تتقارب الاطراف الدنيا للوحدات من ارضياتها ، وتتباعد كلما علت . وتشبه هذه البصمة البصمة الموضحة فى شكل (٧٠) من حيث اسلوب الحفر كما تتميــز هى الاخرى بسلامة اجزائها المحفورة ودقة الوحدات الممثلة فيها .



شكل (٥٦)

تتبين من دراسة عدد غير قليل من مجموعات الفسطاط والاماكن الاخرى التى كانت تختص بطباعة المناديل ، كذا من دراسة المجموعة المشار اليها بمجموعة الاسكندريــة ، ان احدث بقايا هذه الرقع من الاقمشة عهدا ، ما بصمت فيه الوحدات فى اول الامــر بواسطة بصمات تتحدد بها الاشكال الخارجية للورود او النباتات ، ثم تبصم بعد ذلك

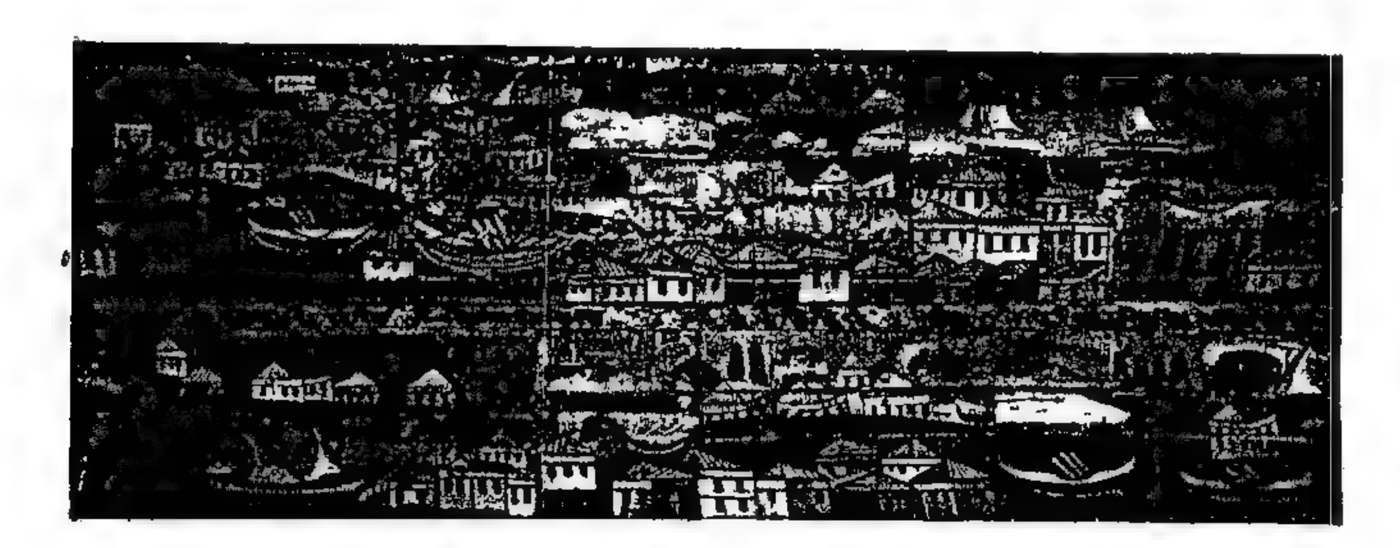
ببصمات تملأ الوحدات المحددة بألوان زاهية تتباين مع التحديد الذى سبق بصمه ، والذى كان فى الغالب يبصم بلون اسود داكن ، وهكذا تبصم القطعة الواحدة ببصمات تعقب بعضها البعض محدثة تداخلا بين الالوان المستحدثة والاساسية التى انتشرت على سطح القماش . وفى هذه المبصومات نلاحظ ان تراكيب الوحدات المبصومة اصبح على ما يبدو يتعدى الاطار اللونى الموحد الذى كان سائدا قبل ذلك ، بل نرى جنوح أرباب هذه الحرفة الى تحويل الاقمشة المبصومة الى ما يشبه اللوحات ، وربما ذكرنا هذا النوع من المبصومات التى كانت تحدد فيها اشكال الوحدات المبصومة ، البصمة الواردة فى هذا الباب (شكل ٧٠) . وهى احدى بصمات مجموعة متحف الجمعية الجغرافية . يناظرها فى الاقمشة المبصومة فى مجموعة الاسكندرية الصورة الموضحة فى شكل (٥٢)، وما من شك فى أن هذا النوع من البصمات المركبة كان يضم اساليب متعددة فى الحفر على الخشب، حيث تتسم الطاقة التى تحدد اطارات الوحدات وملامحها بدقة ومهارة فائقتين مع اظهار قدر لا يستهان به من التفاصيل . بينما البصمات التى تعقبها لتلون الاجزاء الناقصة من تلك الوحدات ذات الالوان المتداخلة ، مبسطة فى اسلوب حفرها .


شكل (٥٣)


شكل (٥٤)

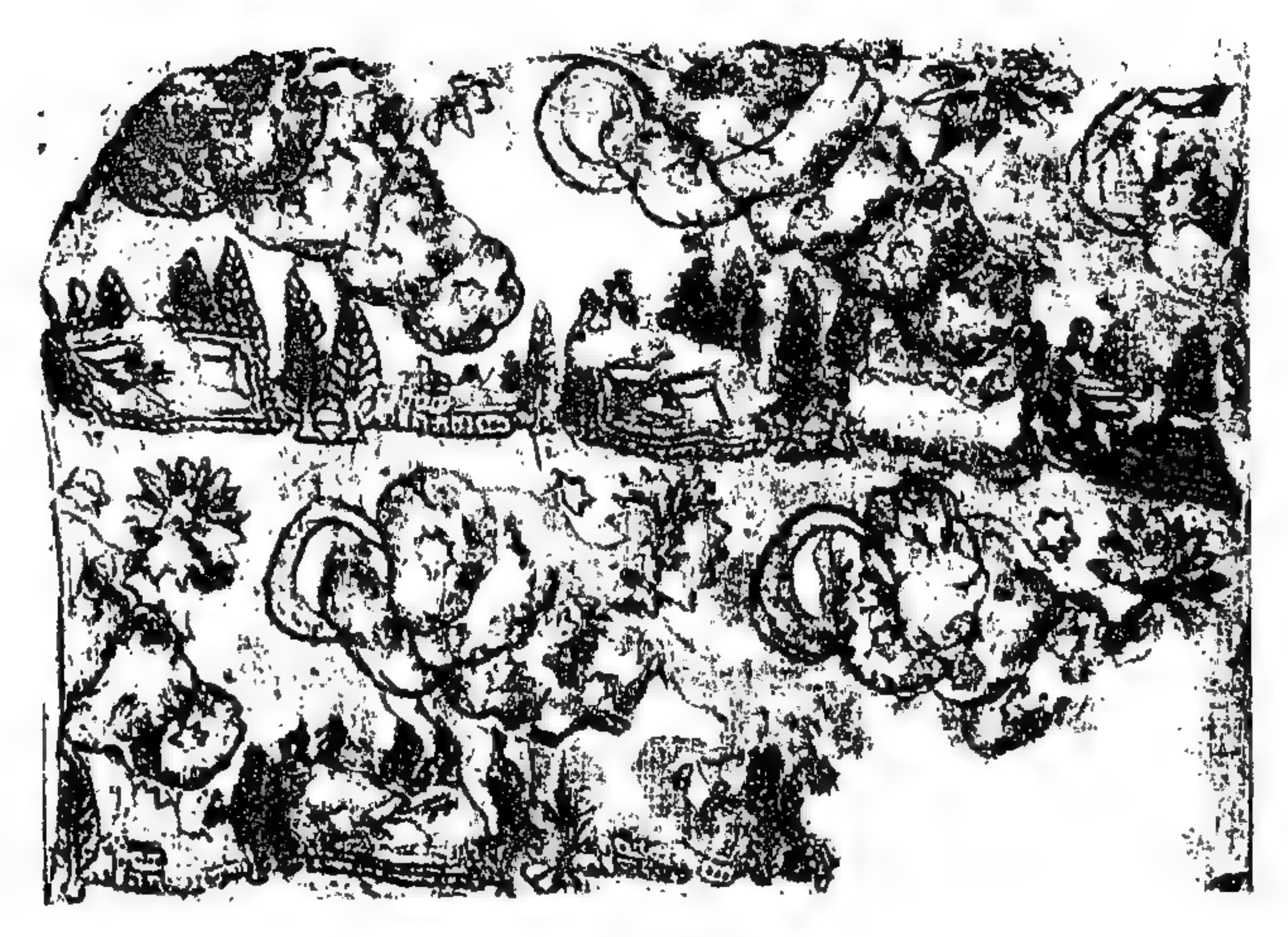

شكل (٥٥)

والصور الثلاث أرقام (٥٣ ، ٥٤ ، ٥٥) توضح وحدات لطاقم مكون من ثلاث بصمات ، تختص كل بصمة بلون يتمم ما بصمته البصمة السابقة لتكون في النهاية الشكل الكلى للوحدة المطلوبة . ولو أن التوصيف الذى نورده فى هذا الباب لا يتضمن غير طاقما واحدا من هذا النوع وهو الموضح فى الاشكال السابقة ، وقد نقله الباحث عن أحد مراكز الطباعة الشعبية المعاصرة ، وهو مركز السيد / محمد حامد بشارع درب الزاوية رقم ١٣ بالجمالية . وهذا الطاقم قد يعطى فكرة عن هذه الطائفة من البصمات التى تتداخل فيها الالوان لتكون الشكل الكلى كما سبق القول . ومن الملاحظ ان دراسة المبصومات التى ترجع الى هذه الطائفة تكشف لنا عن مستويات متفاوتة من الجودة بين بصمات القطعة الواحدة ، قد يكون النوع الدقيق منها من صنع حفار حاذق وعلى درجة من المهارة تزيد عن ذلك الحفار الذى يصنع البصمات التى تتداخل احيانا الوانها ببعض ، لعدم حذق الصانع فى ضبط أشكال المساحات اللونية على وجه التحديد فتفيض الواحدة على الاخرى .



شكل (٥٦)

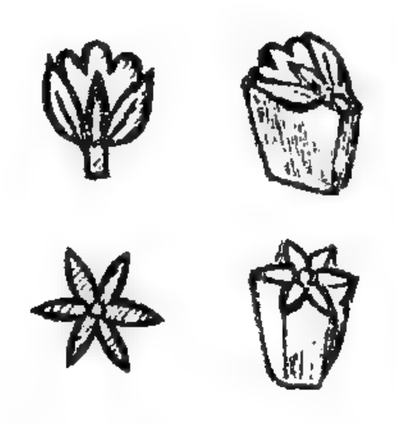
صورة لسقف المتحف القبطى بالقاهرة



شكل (٥٧)

وخير مثال لهذه الطريقة المركبة لبصم الاقمشة جزء من منديل رأس كان ضمن مجموعة الاسكندرية ، بصمت عليه بعض المنازل ذات الاسطح المنحدرة ، تحيط بها أشجار السرو . ونورد صورة له في شكل (٥٧) ، وهو يشبه في تكوينه جزءا تفصيليا من سقف المتحف القبطي الذي يرجح أن يكون قد نقش خلال القرن الثامن عشر ، وعليه المراكب الشراعية وهي تسير حول جزر بها منازل اسطحها هي الاخرى منحدرة ، وغرست على مقربة منها اشجار السرو ، وهذا الاسلوب كان سائدا في القرن الثامن عشر . ويبدو انه قد انتشر في الاقمشة المبصومة ، كما انتشر على الاسقف والحشوات الخشبية في قصور العثمانيين

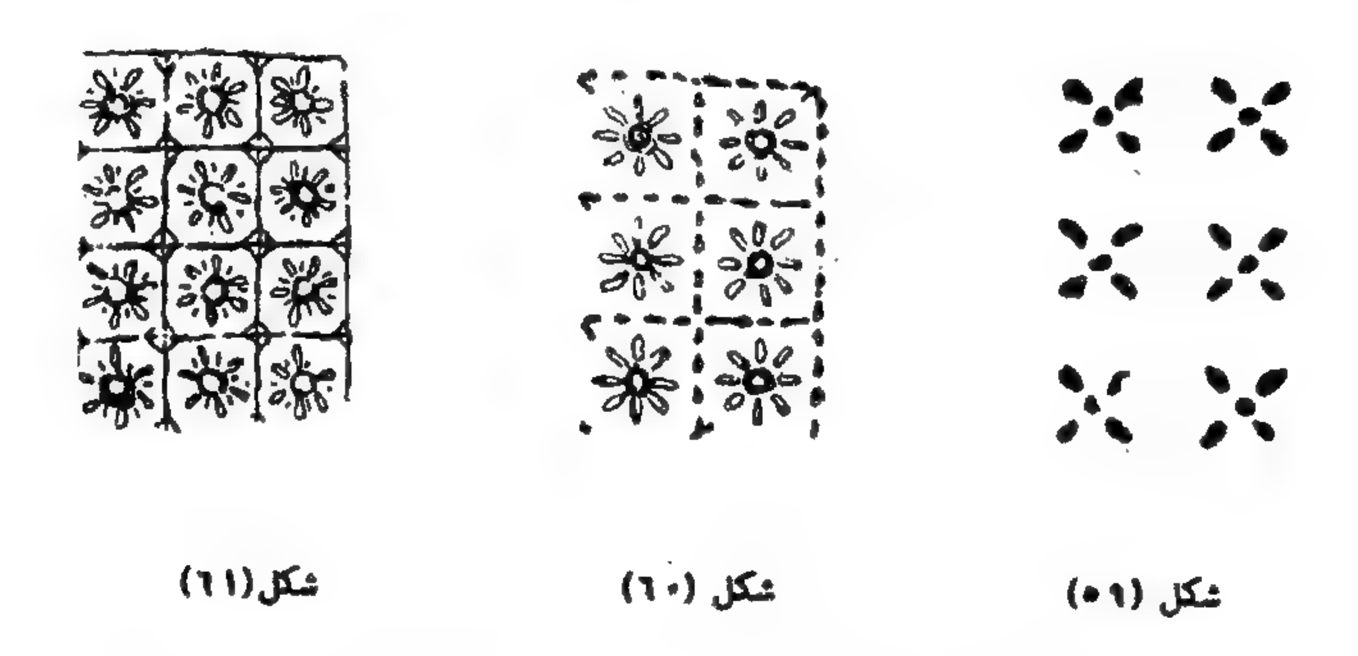
سواء فى الشام او فى مصر . فما من شك فى أن هذا النوع من الرسوم الذى نشاهده على جدران واسقف قصر "العظم" بدمشق انما يشبه فى رسومه كذلك سقف المتحف القبطى الموضح فى شكل (٥٦) . وبالبصمة التى صورت على منديل الشاش منظر مماثل . ويحتمل ان يكون الاهتمام باظهار جوانب الحياة العامة على المبصوصات قد نشأ وراج خلال القرن الثامن عشر فى البلاد العربية بين سوريا ومصر . ثم استمر لحين بعد ذلك ، وان كان الاثر الفارسى قد أثر على ملامحه فى فترة تالية ، وهذا النوع من البصمات كان منتشرا — على حد قول "بيوبير" صاحب مجموعة الاسكندرية — فى مصر وسوريا خلال القرن الثامن عشر . وقد تحذر على الباحث الاهتداء الى نماذج خشبية منه . والنموذج الذى اشير اليه فى معرض الحديث والموضح فى شكل (٥٧) ، يعتبر ضمن الاثار المتبقية من هذا الطراز من البصمات .



شكل (٥٨)

وهناك طائفة أخرى من البصمات ضمن مجموعة الجمعية الجغرافية تعتبر وسطا من حيث قدمها بين المجموعة التى تحدد الاشكال بخطوط متناهية فى الصغر ، وتلونها

بيقع لونية اقل اتقانا من غيرها • ومن هذه المجموعة التى نشير اليها فى هذا المجـال بصمتان زهريتان ، تمثل احداهما زهرة النرجس ، غير أن البصمجى الشعبى يسميهـا قالب الفُلة • والاخرى تمثل زهرة الزِرِدة ــ وذلك بناء على قول الاخصائيين فى الزهور بقسم زهور الزينة "جامعة القاهرة" الذين استشارهم الباحث ــ • وبعد عرض صـورة هذا النموذج على المسنين من البصمجية المعاصرين ذكروا انه مشهور لا سيما فى بصـم المنديل الفلاحى ويسمى فى التسمية القديمة بقالب زهرة القطن • والصورة الموضحة فى شكل (٥٨) تبين هاتين البصمتين المشار اليهما • وهاتان البصمتان تشبهان وحـدات



شكل (٥٩) شكل (٦٠) شكل (٦١)

البصومات فى دراسة "جولمار" عن الطباعة فى حماة بسوريا ، المشار اليها فى مواضع سابقة ، والتى تتضح فيها الوحدات مماثلة لوحدة الفُلة فى المجموعة الموصفة فى هـذا البحث • والاشكال رقم (٥٩ ، ٦٠ ، ٦١) توضح هذه البصومات المنقولة عن دراسة "جولمار" • ويحتمل ان تكون هذه الوحدات من بين العناصر التى ظلت فـترة

طويلة منتشرة بين مبصومات عدد من الأقطار العربية كمصر والشام ـ ونماذجها موضحة كما سبق القول فى النماذج الثلاثة السابقة ـ والتى مازالت الذوق الشعبى يتطلع اليها . وقد شاهد الباحث بصمة أحدث عهدا من تلك التى نشرها "جولمار" لمجموعة حماة ، وهذه البصمة الاخيرة قد اقتنيت من حلب مؤخرا ، وكانت على شكل طائفة الزهور التى تبصم عادة فى مصر بلون أحمر ، والتى نشرها "جولمار" تحت عنوان زهور . والذى يلفت النظر فى بصمة حلب أنها صنعت على نحو وحدات الورود المماثلة لها فى المجموعات التى يقوم الباحث بتوصيفها فى هذا المجال ، غير أن السطح العلوى من بصمة حلب نجده قد غلف بطبقة من اللباد لصقت على وجه البصمة ، وقطع اللباد ليقابل تماما الوحدة المحفورة على الخشب ، وهذا النوع من التحايل على خصائص البصمات الخشبية الأصيلة يهدف الى اغفال الصفات الخشبية لبصمة القماش ، وأغفل سبل اشباعها بطبقة من الصبغات كثيفة بطبع الوحدة دون امتداد اللون فيها وتداخله لأجزاء أخرى تشوه طبيعة الرسم ، فبينما تسنى لصناع البصمات الأقدم عهدا والبصمجية الذين كانوا يبصمون آيات قرآنية بدقة فائقة على رقع القماش . ونرى فى هذه البصمة المغلفة باللباد محاولة لتيسير عملية الطباعة على البصمجى دون الحاجة الى احكام درجة لزوجة الصبغات كى تعلق بالوحدات البارزة من البصمة . ولعل الظاهرة نفسها نلمسها فى محاولة طائفة من أرباب هذه الصناعة فى مصر حاليا للاعتماد على أنواع من الأخشاب الخاصة بالبصمات ذات طبيعة اسفنجية أشبه باللباد ، كى تمتص بسرعة قدرا وفيرا من سائل الصبغات ، وتبصمه على القماش ، فظهر انتاجها وقد افتقر الى ما توفر فى عهود سابقة من حذق ودراية بالأصول الفنية لهذه الحرفة .

وقبل أن نبدأ فى توصيف عدد من بصمات الطباعة التى يرجع تاريخها كما سبق القول الى القرن التاسع عشر . والتى أجملناها فى مجموعات لكل منها صفات مميزة، نعود فنتحدث ليس عن شكل الوحدات المبصومة ، بل عن الصناعة المميزة لتلك البصمات ككتل خشبية لها مقبض يمسكها البصمجى بيده ، ويضبط اتجاهها باحكام لتثبيت البصمة فى مكانها المحدد حتى تتم إطارا زخرفيا وتتكامل وحداتها بسالفتها ولاحقتها ، فليست طريقة امساك البصمة متروكة لأمزجة الصناع ، فيقلب أحدهم الوحدة تارة ويعدلها الآخر تارة أخرى أو يمسك أحدهم البصمة بيده اليسرى ويبصم الآخر بها بيده اليمنى — مع استثناء الذين يستخدمون اليد اليسرى لأسباب عضوية — فان لعدد كبير من البصمات التى نوصفها فى هذا البحث وضعا معينا للامساك . ونرى كتلة الخشب المحفورة فيها وحدة البصمة تتخذ شكلا مخروطيا تارة أو هرميا ناقصا يضيق عند المقبض ويتسع عند السطح المحفور عليه ، وذلك لكى يتسنى للبصمجى وهو ممسك بالبصمة أن يرى حدود الوحدة من كل ناحية ، بل أن الوحدات المحفورة عليها تتخذ شكل الاسنان البارزة بحيث تبرز الوحدات المراد طبعها عن الارضيات المحيطة بها ، وذلك بطريقة يتسنى معها غمس القالب الخشبى فى أصباغ والوان الطباعة عند مقابلتها والضغط بها على أسطح القماش ، فتبصم الوحدات المراد بصمها فقط دون ما يجاورها من فراغات . ويراعى فى أصول صناعة البصمات أن يكون لكل منها مرشد ، وقد يكون هذا المرشد طرف وحدة عليا أو سفلى ، تضبط موضعها بمرشدين جانبيين يضمنان احكام الالتحام بسائر الوحدات المبصومة . أما فى البصمات التى حفرت عليها آيات قرآنية او كتابات خطية ، فتختلف أحيانا فى شكل كتلتها عن الشكل المخروطى الناقص أو الهرمى

الناقص ، ويلاحظ من دراستها أن كتلتها تشكل على هيئة متوازى مستطيلات يعلوه مقبض مستعرض على شكل إفريز ، ويحدد هذا المقبض وضع الكتابة عند بصمها ، ويلاحظ من دراسة البصمات الخاصة ببصم الكتابات ان اجزاء من الكتابة المحفورة فى تلك البصمات قد فصلت لتصبح بمثابة مرشد يمكن بواسطته ضبط موضع تثبيت البصمة والطرق عليها — بمدق خشبى يشبه " دقماق " النجار — وعلى امتداد الافريز المستعرض . وهذا الطرق الذى يعد قريبا نسبيا من الكتابة المحفورة فى الخشب والمتناهية فى الدقة ، تحتاج الى قدر من الحذق والمهارة فلو أصاب الطرق موضعا غير الافريز لعرض البصمة للتشقق المؤكد . أما البصمات ذات الاشكال المخروطية الناقصة ، فان سمك كتلة القالب ،وبعد الجزء العلوى من البصمة عن سطحها المحفور والملاصق للقماش المراد طبعه ، يتيح فرصة الطرق بالدقماق دون تعريضه — وبخاصة وحداته البارزة — للتشقق . وعمر البصمة يتفاوت مع نوع العناية بها ، وطريقة صيانتها رغم كثرة تشغيلها . ويتفاوت عمر البصمة الخشبية وفقا لآراء الصناع الذين سئلوا فى هذا الشأن وقد يصل الى نصف قرن . واذا نظرنا الى النماذج الموصفة من البصمات الخاصة بالمتحف الشعبى بالجمعية الجغرافية بالقاهرة ، والتى اقتنيت سنة ١٩٣٢ فإنه يبدو من تآكل بعض وحداتها البارزة ، أنها قضت فترة فى التشغيل لا تقل عن نصف قرن ، لا سيما وأن آثار الكشط تبدو واضحة فى أرضيات هذه البصمات مما قلل من سمك الطبقة الخشبية المكونة منها البصمة ، وذلك بزيادة عمق الحفر فى محاولة لتصحيح تآكل الوحدات البارزة من كثرة الاستعمال ، وتراكم الصبغات فضلا عن التفاعلات الكيماوية الخاصة ببعض الأصباغ مع ألياف الأخشاب . والظاهرة نفسها نراها

فى طائفة من بصمات المجموعة الخاصة والتى سبق الاشارة إليها ، حيث يتاكل بعض منها لا سيما الأنواع التى كانت تستخدم لبصم الالوان الحمراء او الخضراء او البنفسجية مما يعرضها للتآكل ، ويحمل الصناع بدورهم الى كشط ارضيتها وتصحيح وحداتها التى تاثرت من هذا التاكل . وبسؤال المختصين ذكروا ان القالب يستخدم مددا تصل الى نصف قرن ـ كما سبق القول ـ واضافوا ان البصمة الخشبية طوال فترة تشغيلها لا تستبدل بغيرها الا فى حالة عدم كفاءتها على بصم الوحدة المحفورة عليها ، وذلك نظرا لتعرضها مع مضى الزمن للتشقق والتآكل . وقد يكون هذا التشقق ناتج عن سوء استخدام البصمة ، وعدم العناية بصيانتها . وقد يكون لتقادم الزمن عليها وتفاعل الاصباغ والمواد الملونة . وتستبدل البصمات كذلك تلبية لرغبات خاصة تتعلق بالجدّة والحداثة فى أشكال الوحدات المحفورة ، وهذا الاحتمال قلما يحدث فى مجال الحرف الشعبية ، لأن الصناع فى مجال تلك الحرف لا يحيدون عما درجوا عليه من أشكال تقليدية ثابتة .

والظاهرة التى تتسم بصفة العموم فى مجموعتى البصمات الموصفة فى هذا الباب ، هى ما نلاحظه عليها من آثار للتشقق يكاد يشملها جميعها ، حتى تلك الطائفة التى كانت تستخدم لبصم طبقة صمغية عازلة قبل الصباغة والتى احتفظت رغم قدمها وطول فترة تشغيلها بسمك الحفر الأصلى وعمقه ، فيلاحظ عليها كذلك تشققات بنسب متفاوتة . ويحتمل ان يكون تعرض هذه البصمات المزمع توصيفها لمضى الزمن ، قد تسبب فى هذا التشقق الملاحظ على كتلتها ، وهو ما يرجح احتمال صنعها قبل هذا القرن ، يوثق ذلك الاحتمال من جهة أخرى تلك المقارنات الخاصة بوحدات الزخارف المحفورة عليها كما سبق أن نوهنا . وهناك فروق

جوهرية تفصل بين البصمات التى سوف نوردها فى توصيفنا وبين البصمات التى يستخدم بعضها حتى الآن على يد صناع معاصرين ، وقد أوردنا بعضها فى أشكال (٢، ٣، ٥، ٥٤ ، ٥٥) وعلى الرغم من أن عمر البصمة منها يتراوح بين ثلاثين أو أربعين عامــا، فإن ثمة فروق جوهرية تفصل بينها وبين الأنواع القديمة . فالبصمات القديمة ــ التى يرجح أن تكون من صنع القرن التاسع عشر ــ بمقارنتها بالحديثة الصنع ، يلاحــظ أن اسرار هذه الحرفة قد فقدت الكثير من أصولها وحذق العمال المتفهمين لتقاليدها، وما كان عليه أربابها خلال القرن التاسع عشر من دراية والمام شامل بجميع المهــارات المتعلقة بها ، وقد وصف أحد الكتاب صناع هذه الحرفة قائلا (... يستند فــن الحفر على القوالب الخشبية الى حذق الصناع فى حفر قوالب الطباعة ، مع المامهــم بأصول وفنون الطباعة والصباغة وتراكيب الألوان ...)[1].

كما أن لاختيار الاخشاب المناسبة للبصمات دخل كبير فى توفير سبل نجــاح هذه الحرفة وضمان استخدام هذه البصمات لمدد أطول . وهى من الاسرار الــتى كان يحتفظ بها الاقدمون فى هذه الحرفة بأنفسهم ، ويذكر الصناع ان رؤســاء العمل فيها كانوا ينفردون باختيار أخشاب البصمات دون ذكر لاسباب اختيارهــم لها لمعاونيهم . ويخص أحد الكتاب موضوع اختيار الاخشاب اللازمة لقوالــب الطباعة الخشبية بالذكر فيقول (... يجب ان تكون الاخشاب المختارة لعمــل القوالب متماسكة الالياف ولها فى الوقت نفسه خاصية مسامية اسفنجية ،فضلا عــن أن اليافها يجب أن تكون متوسطة الصلابة حتى يسهل معاملتها بالازاميل والضغــر

1- Knecht E. & Fothergill J., "The Principles and Practice of Textile Printing" (London 1935), p. 23.

والسكاكين . ويوضع فى الاعتبارعند تصميم كتلة البصمة أنها سوف تعامل بالاصباغ والألوان الخاصة بالطباعة ، فتكون درجة صلابة وليونة الخشب ملائمة لنوع العناصر المحفورة على البصمة فضلا عن خاصية امتصاصها للون ومقاومة الخشب للالتواء والتجعد ، ولهذا يجب أن يكون الخشب على أعلى درجة من الجفاف وأن يكون خاليا من العقد ، وأن تتلاءم كتلة القالب من حيث أبعادها الثلاثة للعملية المطلوبة . ومن الاخشاب المناسبة ـ على حد قول الكاتب ـ خشب الحور والتفاح والكريز والصفصاف والجميز . واحيانا تستعمل اخشاب اخرى اذا ما اريد الالتزام بقيمة سطحية خاصة تعطيها مسام الخشب واليافه ...)[1].

ونورد فيما يلى توصيفنا لمجموعتى البصمات ، ويشتمل توصيف تلك النماذج على ما يأتى :

١ ـ الوصف العام للبصمة ومقاساتها .

٢ ـ نوع الأخشاب التى صنعت منها .

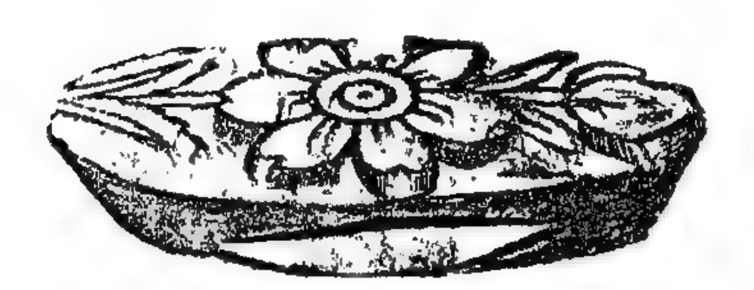
٣ ـ أسلوب الحفر فيها ومدى إرتباطه بتقاليد اسلامية أو قبطية فى فنون الحفر على الخشب .

ونبدأ التوصيف بمجموعة البصمات المحفوظة بالجمعية الجغرافية .

1- Harry Sternberg, "Woodcut", (Pitman Publishing Corporation, 20 East 46 Street, New York, N.Y., 1962), p. 4.



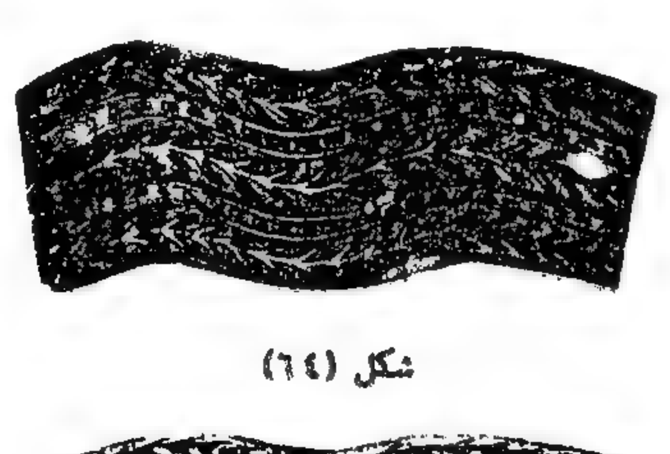
شكل (٦٢)



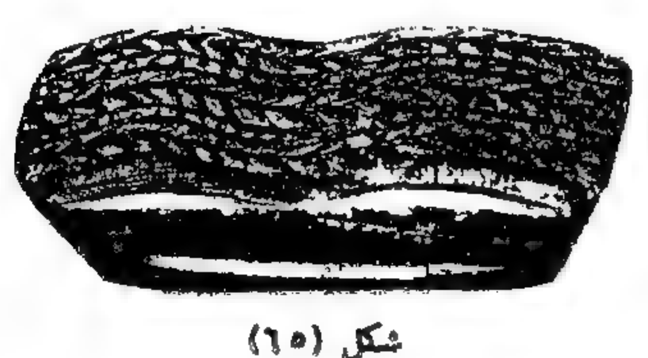
شكل (٦٣)

شكلا (٦٢ ، ٦٣) يمثلان بصمة من مجموعة الجمعية الجغرافية ، محفورة على القطاع العرضى لكتلة من خشب الصفصاف . أبعادها نقلا عن النموذج الاصلى كما يلى ، الطول ½ ١٨ سم ، العرض ½ ٧ سم ، الارتفاع ½ ٤ سم وعمق الحفر فيها ٨ مم . وهى من المجموعة الزهرية فتمثل زهرة " المنفتكة " المصرية وهى زهرة شتوية من مجموعة النباتات التى استحضرها محمد على ضمن اهتماماته بالزراعة فى مصر - وهذا نقلا عن اقوال الاخصائيين وتحديدهم لنوعها حينما عرضها الباحث عليهم للتأكد من نوع الزهرة واصلها . أما البصمجى الشعبى فيذكر انها وردة ويطلقون عليها " الكوشة ". أسلوب الحفر على هذه البصمة يذكرنا بنمط من الحفر شاع فى العهد المملوكى ، وهو الحفر الغائر تمهيدا لملء الفراغات بتطعيمها بالعاج والأصداف والأبنوس وغيرها . مما يرجح افتراض ارتباط انماط الحفر فى هذه البصمات بتقاليد راسخة من الفنون

الاسلامية فى فنون الحفرعلى الخشب او التطعيم فيه . وبمقارنة هذه البصمة بنماذج من الخشب المملوكى التى كانت مطعمة بالصدف أو السن وسقطت وحدات التطعيم فيها ، يتبين لنا اوجه التقارب والتشابه ، ويلاحظ على هذا القالب آثار لصبغات حمراء مما يضع البصمة ضمن مجموعة اللون الاحمر ، كما أن عليها آثار للتآكل الناتج عن قدم البصمة من ناحية وتفاعل الصبغات الحمراء مع ألياف الخشب من ناحية أخرى ، كما يلاحظ على أرضية البصمة آثار واضحة لعمليات تجديد وكشط أجريت عليه .



شكل (٦٤)



شكل (٦٥)

بصمة من المجموعة نفسها ، مصنوعة من خشب اللبخ أبعادها كما يلى : ١٨ سم × ٧ سم ، ٥ × سم عمق الحفر بتدريج من ٨ الى ١٢ مم ، كتلتها على شكل المعين الناقص . مقبضها على هيئة حفرتين متقابلتين ، وتقع من حيث التصنيف ضمن طائفة المجموعة المشجرة . أما من حيث لون القالب فلم يستدل على آثار لالوان ،

غير انه قد علق بالقالب بعض آثار لمادة صمغية ذات صفرة خفيفة ، مما يرجح أنه كان يصمم به بمادة صمغية قبل صباغة القماش حيث تظهر الوحدة بلون القماش وغالبا ما يكون باللون الابيض . والبصمة فى حالة جيدة ونسبة التآكل بها ضئيلة جدا وأسلوب الحفر عليها يماثل من حيث الدقة أسلوب الحفر فى البصمة السابقة . وقطعة القماش المبصومة من مجموعة الاسكندرية والسابق الحديث عنها والموضحة فى شكل (٥١) تؤيد ترجيح نسبة تلك البصمة للقرن التاسع عشر وذلك للتقارب الواضح بين وحدات البصمة ، وبين تلك الرقعة المبصومة بنفس الوحدة . كما أن ظهور تلك الوحدة فى رقعة النسيج بلون فاتح ، والآثار الصمغية الموجودة على البصمة يؤكدان نمط البصم بالمادة الصمغية قبل صباغة القماش .



شكل (٦٦)

شكل (٦٧)

بصمة من مجموعة الجمعية الجغرافية كانت تستخدم فى بصم مناديل الرأس الشعبية .
شكل رقم (٦٦) يوضح المسقط الافقى لسطح البصمة وشكل رقم (٦٧) يبين منظورا لكتلتها . وهذه البصمة مصنوعة من خشب الأتل أبعادها كما يلى : ١٩ سم ، ١٢ سم ، ٦ ½ سم عمق الحفر فيها ١٢ مم ، ويرجح انها من مجموعة البصمات الصمغية نظرا لعدم وجود آثار لونية مميزة لصبغات عالقة بأليافها أو مسامها .
ويبدو عليها آثار للتآكل . كما أن عمق الحفر فيها الذى وصل الى ١٢ م يدلنا على أن الصناع قد أجروا عليها عمليات كشط وتصحيح أكثر من مرة . أما أسلوب الحفر فيها فيذكرنا بنمط الحفر الطولونى الذى يتمثل فى خط فرع النبات المسنن وعمق الحفر ، مع ضيق مساحات الأرضية باستثناء انحراف جوانب الحفر التى يتميز بها الحفر الطولونى لأن طبيعة استخدام هذه البصمة يحتم ضرورة استواء السطح المحفور حتى يتسنى معه غمس البصمة فى الوان الطباعة ، ومن ثم يكون مطابقا عند مقابلته لسطح القماش .

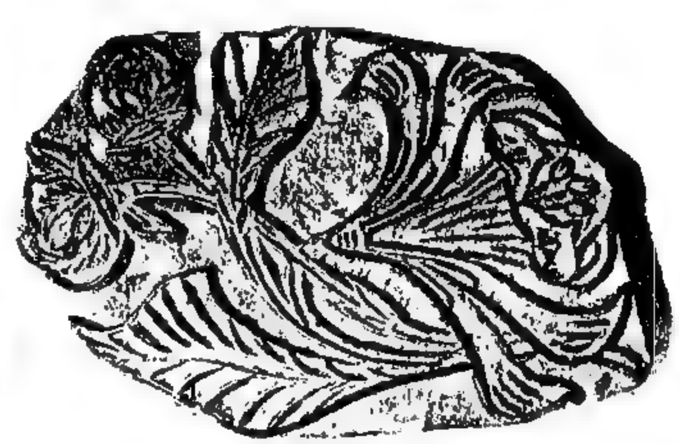




شكل (٦٨)

شكل (٦٩)

بصمة يرجح أن تكون ضمن مجموعة تكوّن طاقم ذا عدة الوان . وهذه البصمة يطلق عليها البصمجية المعاصرين " قالب تابع " ويبدو ذلك نسبة الى وحدات حفرهـــا المبسطة . ومن آثار الصبغات الموجودة على مسامها يتأكد لنا أنها كانت تستخدم لبصم اللون الاخضر فى الطاقم التابعة له ، والذى لم يستدل الباحث على بقيتــه، وشكلا (٦٨ ، ٦٩) يبينان صورة للبصمة من سطحها العلوى وصورة لها بالمنظـور . وأبعادها كما يلى ١٧ سم ، ½ ١٢ سم ، ٧ سم وعمق الحفر فيها ١٢ م . وبقية طاقمها غير موجود بمتحف الجمعية الجغرافية الذى عرض فيه هذا النموذج فقـــط . والبصمة منفذة من خشب ماهوجنى هوندوراس ، والحفر فيها على القطاع العرضى لكتلة الخشب . وقد اتسم اسلوب هذا الحفر بالبساطة المتناهية ، ولعل دور هذه البصمة فى المجموعة المركبة هو الذى حدد أسلوب الحفر ونمط التصميم .



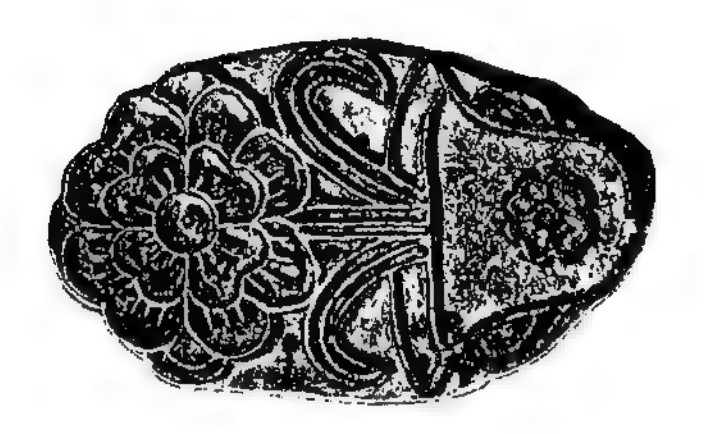
شكل (٧٠)



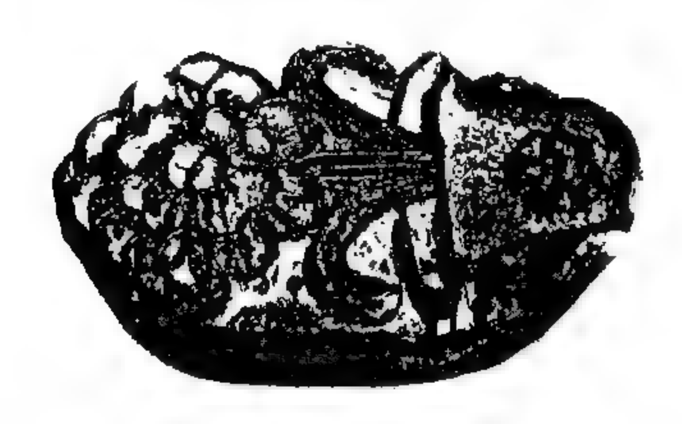
شكل (٧١)

بصمة ذكرعنها من واقع سجلات متحف الجمعية الجغرافية أنها كانت تستخدم فى بصم وجه " اللحاف الشعبى " . أبعادها كما يلى :

الطول ٢٣سم ، العرض ١٥ سم ، الارتفاع ½ ٥ سم وعمق الحفر فيهــــا ١٢ مم . والشكل رقم (٧٠) يوضح سطح البصمة والشكل رقم (٧١) يبين كتلتهـا بالمنظور ، وتقع من حيث التصنيف السابق ذكره ضمن المجموعة الزهرية ، ومن حيث آثار الألوان العالقة بها ضمن مجموعة اللون الأحمر . وزهرة القرنفل المحفــورة عليها تشابه زهرة القرنفل المبصومة على قميص الطفل السابق الإشارة اليه ضمــن مجموعة الأسكندرية ، مما يرجح انتشار تلك الوحدة خلال القرن الثامن عشـــر ثم استمرارها وبالقدر نفسه فى القرن التاسع عشر . ويتضح من اسلوب حفرهـــا ودقة الوحدات فيها ، انها تعتمد على المزيد من المهارة والدقة . ويلاحـــظ تقارب الاطراف الدنيا للوحدات المحفورة من أرضياتها ، ثم تتسع كلما بعــدت العناصر البارزة عن الأرضية . ومن المرجح ان تكون هذه البصمة واحدة من مجموعة تكمل طاقما ذا ثلاثة أو اربعة الوان . الا أن بقية البصمات التابعة غير موجودة كذلك فى المتحف . ويبدو من أسلوب حفر هذه البصمة وآثار الصبغات عليها أنها مخصصة ضمن مجموعة الطاقم لبصم اللون الاحمر . ويذكرنا اسلوب الحفــر عليها بنمط الحفر الفاطمى فى اوائل عهده ، من حيث أن عناصره المحفورة عــن الوحدات النباتية تكاد تكون اقرب الى محاكاة الطبيعة ، مع نفور العناصر الزخرفية عن الأرضية بحيث تصبح الأرضية على نحو هذا العمق الموجود فى هذه البصمــة . كما أن التشابه واضح فى ليونة الخطوط وتداخلها وتحررها من الخطوط المغزليــة التى ميزت الطابع الطولونـــــى .

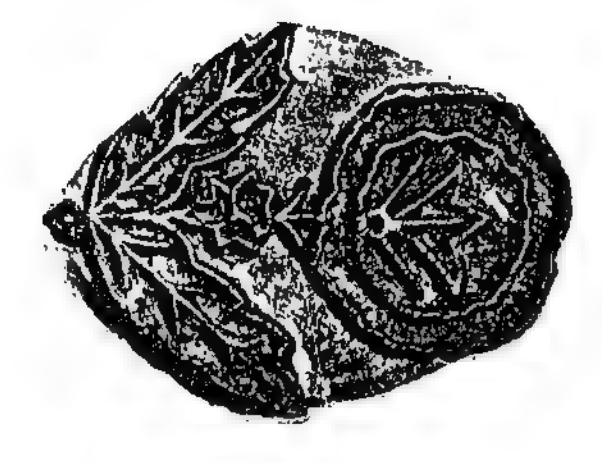


شكل (٧٢)



شكل (٧٣)

بصمة من مجموعة الجمعية الجغرافية كانت تستخدم فى بصم مناديل الرأس الشعبية ، أبعادها كمايلى : ١٧ سم ، ١٠ سم ، ٦ سم وعمق الحفر فيها ٨ م . مصنوعة من خشب الصفصاف والحفر فيها منفذ على المقطع العرضى لكتلة الخشب . وتقع حسب التقسيم السابق التنويه عنه ضمن المجموعة الزهرية ، ومن حيث آثار الالوان العالقة بها فى مجموعة اللون الاحمر ، وتمثل عناصر الزخرفة فيها زهرة تقارب من حيث الشكل زهرة البانسيه ، ولكنها محرفة تحريفا فنيا يقارب اسلوب التحريف الذى اتبع فى الزهور الزخرفية الفارسية . وواضح فى اسلوب حفرها تقاربا بين اسلوب الحفر فيها وبعض المشغولات الخشبية التى وجدت فى حفريات الفسطاط وبخاصة بعض أمشاط تصفيف الشعر المجملة بالحفر وترجع للعصر الطولونى . كما فى شكل رقم (١٣).



شكل (٧٤)



شكل (٧٥)

شكلا (٧٤ ، ٧٥) يمثلان بصمة خشبية من مجموعة الجمعية الجغرافية ، مصنوعة من خشب البقس أبعادها كما يلى : ١٢½ سم ، ١٠ سم ، ٤ سم وعمق الحفر فيها ٧ م ، ويرجح من آثار الصبغات العالقة لالياف البصمة انها كانت مخصصة لطباعة اللون البنفسجى - المناويشى - وهو اللون العالق بها . واتخاذ الزهرة عنصرا لحفر البصمة يضعها ضمن طائفة البصمات المشجرة أو مجموعة الورود التى كانت تطبع اما باللون الاحمر أو البنفسجى . والعناصر فى هذه البصمة محفورة فى القطاع العرضى لكتلة الخشب . ويلاحظ أن البصمة لم تتعرض للتآكل كما أن الأجزاء البارزة منها سليمة لدرجة كبيرة . ويرجح أن لخشب البقس فى صنع هذه البصمة منه دخل فى احتفاظها بحالتها الجيدة ، على الرغم من مرور أكثر من ثمانين عاما على الأقل على صنعها . ومن الملاحظ أن هذه البصمة هى الوحيدة فى مجموعة الجمعية الجغرافية وأيضا فى المجموعة الخاصة المصنوعة من خشب البقس ، كما أن اسلوب الحفر فيها يشابه اسلوب حفر الزخارف النباتية المحفورة فى نمط الحفر الفاطمى المبكر الذى كان ممزوجا بالسمة القبطية كما سبقت الاشارة اليه فى

الباب الأول وبخاصة فى الاشغال الخشبية المزخرفة بالحفر والتى يرى فيها ظاهرة التحديد باطار رفيع نوعا للخط الخارجى للوحدة المحفورة خاصة فى الزخارف النباتية والخطية . وبالمقارنة نجد تقاربا فى طريقة تشكيل الحفر على هذه البصمة وأسلـوب الحفر المشار اليـــه .



شكل (٧٦)





شكل (٧٧)

بصمة من مجموعة الجمعية الجغرافية محفوظة بدولاب العرض رقم ٢١ ومسجلـــة فى سجلات المتحف تحت رقم ٨٤٧ . شكل رقم (٧٦) يبين منظورا لكتلة البصمـة وشكل رقم (٧٧) يوضح سطح البصمة التى أخذت وحدتها الزخرفية عن تقسيمـات هندسية مسننة . وبفحص البصمة تبين وجود آثار لونية عالقة بوحداتها البـارزة ذات لون بنفسجى ، مما يؤكد انها كانت مخصصة لطبع ذلك اللون . والبصمـــة مصنوعة من خشب الحور وعناصرها محفورة فى القطاع العرضى . أبعادها كما يلـى : القطر ١١ سم ، الارتفاع ٦½ سم وعمق الحفر فيها ١٤ م ، وتتخذ كتلة البصمـة شكل المخروط الناقص ومقبضها محفور على شكل حفرتين متقابلتين ، ويتضح من شكل البصمة أنها قالب تابع لبصمة مركبة من عدة ألوان ، ولم يستدل الباحث على بقيـة توابع هذه البصمـــة .


شكل (٧٨)

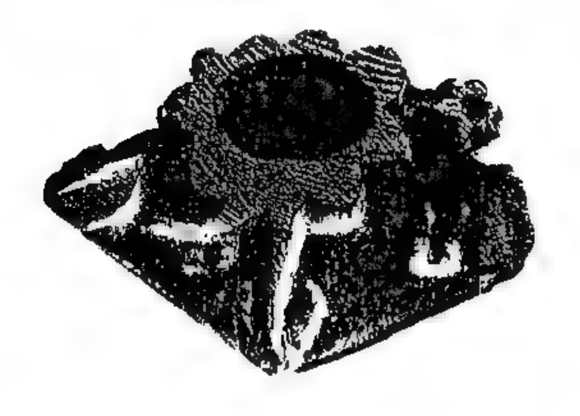

شكل (٧٩)


شكل(٨٠)

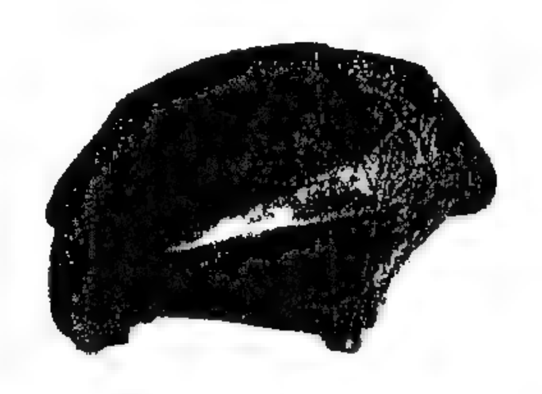
شكل (٧٨) يمثل بصمة خشبية صغيرة مصنوعة من خشب البلوط أبعادها كما يلـــــي ، ٤ سم ، ٣ ½ سم ، ٥ سم ، محفورة على القطاع العرضى لكتلتها وعمق الحفر فيها ٤ مليمتر ، وشكل (٧٩) يمثل بصمة مصنوعة أيضا من خشب البلوط قطرها ٤ سم ، كتلتها على شكل هرم سداسى ناقص ارتفاعه ٥ سم ٠ والسطح المحفور عليه وحـــدة الحفر مستو وأملس على الرغم من أن الحفر كان على القطع العرضى للكتلة وعمـــق الحفر فيها ٤ م ٠ وأسلوب الحفر فى البصمتين (شكل ٧٨ ، ٧٩) واحد ، ممـــا يرجح انهما صنعا بيد نفس الحفار ٠ وعليهما آثار صبغات حمراء تدل على انهمـــا كانتا تستعملان للبصم باللون الاحمر ، مما يضعهما ضمن طائفة اللون الاحمر ٠ وهمـا من مجموعة الجمعية الجغرافية ٠ كما أن البصمة (شكل ٨٠) والتى تمثل اطارا لجامـــة دائرية الشكل تقريبا ضمن نفس المجموعة المحفوظة بالجمعية ، وهى مسجلة تحـــت رقم ٢١٣٩ ، أبعادها كما يلـــــى : ٥ ½ سم ، ٤ ½ سم ، ٢ ½ سم ، وعمق الحفر فيها يتراوح بين ميلليمترين ويتدرج الى أربع ملليمترات عند وسطها ، ويرجح انها قالب تابع لطابع مركب مكون من قطعتين ، بحيث يبصم داخل الاطار المخصص لهذه البصمة ببصمة أخرى ، قد يكون شكلها مثلا فى جامة دائرية وقد يكون التصميم فيها من الطائفة الخطية ٠ وأيضا لم يستدل الباحث على القالب التابع لهـــذه

البصمة ، حيث عرضت فى متحف الجمعية الجغرافية دون بقية توابعها • وأسلوب الحفر عليها يذكرنا ببعض المشغولات الخشبية منذ العهد القبطى ، الذى كان كثيرا ما تتوسطه حشوات بداخلها وحدات زخرفية داخل جامات محاطة بالزخارف النباتية أو الخطية أو الهندسية •

بعد توصيفنا لمجموعة الجمعية الجغرافية ننتقل بعد ذلك لتوصيف طائفة أخرى من بصمات المجموعة الخاصة • ونبدأ بالطائفة التى كانت مخصصة لبصم اللون الأحمر •



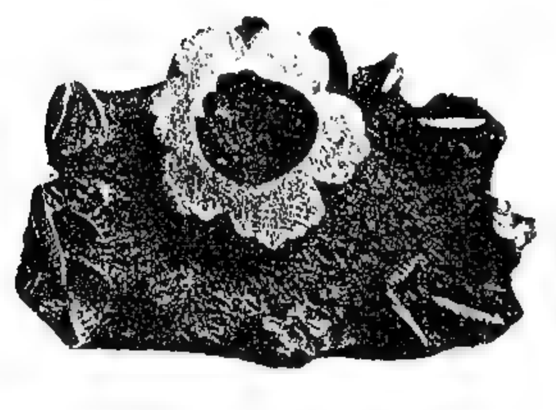
شكل (٨٢)



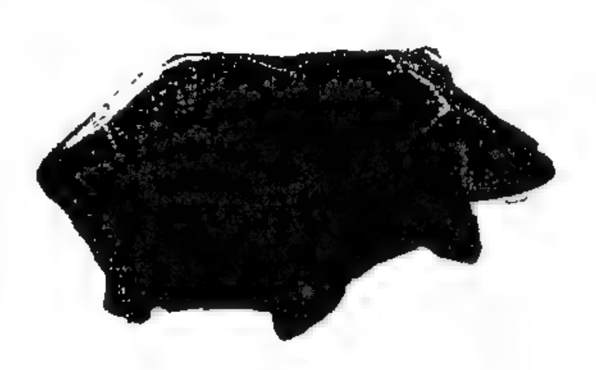
شكل (٨١)

بصمة خشبية مصنوعة من خشب الجميز وهى من المجموعة السابق ذكر مكان حفظها ، أبعادها كما يلى : ١١ سم ، ٧ ½ سم ، ٦ سم وعمق الحفر بها ١٢ مم •
وشكل (٨١) يبين كتلتها التى يظهر فيها أثر للتشقق مما يرجح انها تعرضت له لمضى الزمن عليها وطول فترة تشغيلها التى لا تقل بناء على آراء المختصين عن نصف القرن • وشكل (٨٢) يبين صورة لسطح البصمة والذى يبدو منها أن الحفر فيها

نفذ على المقطع العرضى لكتلة الخشب وتظهر الخطوط الحلقية السنوية على هـذا السطح واضحة ، وبأرضية البصمة بين أجزائها البارزة تلاحظ آثار الكشط التى تبدو واضحة ، مما يتبين منه أن الصناع قاموا بزيادة عمق الحفر فى محاولة لتصحيح تآكل الوحدات البارزة . كما يبدو من آثار الصبغات العالقة بألياف هذه البصمة ، التى تتميز باللون الاحمر انها كانت تستخدم لبصم ألوان حمراء .



شكل (٨٤)



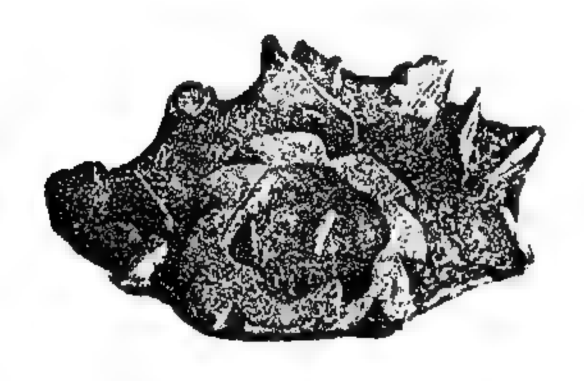
شكل (٨٣)

بصمة خشبية ثانية من المجموعة الخاصة مصنوعة من خشب الصفصاف ، أبعادها كما يلى : ١٦ ½ سم ، ١٠ ½ سم ، ٦ سم وتقع من حيث تصنيف وحدة العناصر ضمن المجموعة الزهرية . وبفحص البصمة تبين وجود آثار صبغات حمراء على عناصرها البارزة ، مما يضعها فى مجموعة "الأحمر" من حيث اللون ، كما أنه يلاحظ على ارضيتها آثار للكشط مما يبدو منه أنه أجرى عليها عمليات تصحيح قام بها الصناع ، تمثل فى تعميق الحفر فى الارضية حتى وصل فى بعض أجزاء منها الى عمق ١٤ م . وشكل (٨٣) يبين كتلة البصمة موضحا عليه شكل مقبضها وهو على هيئة حفرتين متقابلتين ،

وشكل (٨٤) يبين سطح البصمة ، كما يلاحظ من تكوين عناصر التصميم على سطحهـــا أنها بصمة تابعة لطاقم من النوع المركب ، وتمثل هذه البصمة فيه اللون الاحمر فقـــط ، وبقية وحدات الطاقم غير موجودة ضمن تلك المجموعة الخاصة ، ويبدو أن هذا الطاقـم يكون وحدة مشجرة تتكون من ثلاثة أو أربعة الوان ، لما ثلاثة أو أربعة بصمات أخرى بعدد ألوان التصميم الكلى للوحدة المشجرة .



شكل (٨٥)





شكل (٨٦)

بصمة خشبية ثالثة من المجموعة الخاصة ، كتلتها الموضحة فى شكل (٨٥) على شكـــل مخروطى ناقص . والبصمة مصنوعة من خشب البرساء أبعادها كما يلى : ١٠ سم × ٩ سم × ٥ سم وعمق الحفر فيها يبلغ ١٤ مم . ومقبضها على هيئة حفرتـــين متقابلتين . وبملاحظة كتلة البصمة يتبين لنا تشقق طولى مع اتجاه الياف الخشـــب . والحفر فى هذه البصمة مطبق كسابقتها على القطاع العرضى ، وكما هو موضح فـــى شكل (٨٦) يتبين لنا أن تصميم وحدة البصمة مأخوذ عن أشكال الزهور ، الا أن بقيــة تكوين الوحدة غير متكامل مما يرجح أنها من الطاقة التى تتداخل فيها الوحــــدات المبصومة بعضها فى بعض . ومن آثار الوان الصبغات التى لاحظها الباحـــث

على الباف هذه البصمة ، يتضح لنا أنها مخصصة لبصم اللون الاحمر ، وأن لها بقيسة تكمل الطاقم الذى قد يكون من لونين آخرين أو ثلاثة . غير أن هذه المجموعة الخاصة تفتقر أيضا الى بقية أجزاء طاقم هذه البصمة . ويلاحظ على المسطحات الغائرة حول الوحدات البارزة آثار لسكين التحديد ، مما يرجح أنه قد أجرى عليه عمليات تصحيح ، وتجديد لبعض العناصر التى تآكلت من تأثير الصبغات فضلا عن طول فترة التشغيل .



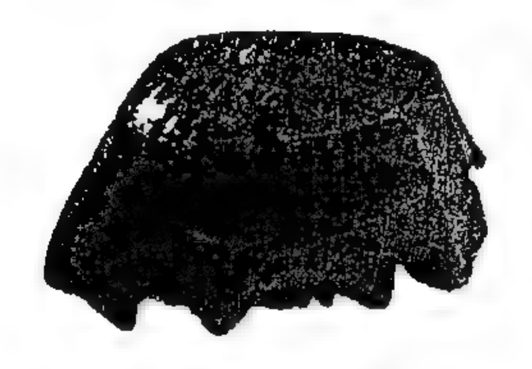
شكل (٨٧)



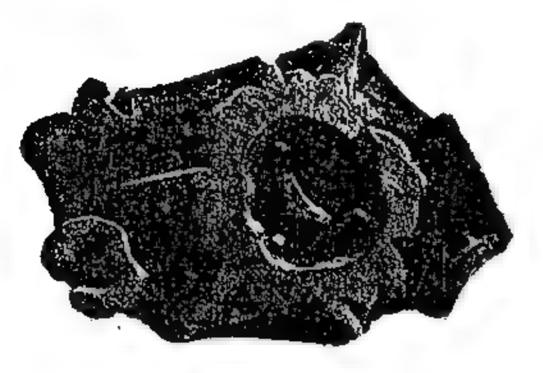
شكل (٨٨)

شكل رقم (٨٧) يمثل منظورا لبصمة خشبية ، كما يوضح شكل (٨٨) سطحها المحفور على القطاع العرضى لكتلة الخشب . وهذه البصمة ضمن المجموعة الخاصة ، كماأنها تشبه البصمة السابقة من حيث اللون وأسلوب الحفر ووحدة التصميم ، ولكنها مصنوعة من خشب الأتل ، وأبعادها كما يلى : ١٥ سم ، ٩ ½ سم ، ٥ ½ سم . وهــذه البصمة أيضا يرجح انها ضمن مجموعة تكون طاقم الوان . ومن ملاحظة ما علق بهــا من آثار لونية يتبين انها مخصصة للون الاحمر ، كما يلاحظ على سطح هذه البصمة اتساع الفراغات بين عناصرها البارزة . وهو ما يطلق عليه ارباب الصناعة المعاصرين لتلك الحرفة " بالمنازل " ، بمعنى أن هذه الفراغات مخصصة لأن يتزل فيها اللون

الثانى مكان الفراغ المخصص ، وفى هذه الفراغات " المنازل " يبصم بقالب آخر يطلق عليه فى التسمية الصناعية لهذه الحرفة ببصمة " القمقم " . وتسمى على هذا النحو لصغر حجمها نسبيا ، وذلك بناء على أقوال الصناع الذين استشارهم الباحث حول هذه التسمية . كما لاحظ الباحث على هذه البصمة ثقوبا ، اتضح بعد الدراسة انها يطلق عليها فى التسمية الصناعية "عيون البصمة" وتسمى أيضا بالاثباتات . وبواسطة هذه الاثباتات تضبط وحدة التصميم حتى لا ينحرف يمينا او يسارا ، ومن عمق الحفر الذى يصل الى ١٣ م يتبين لنا أنه قد أجرى عليها عمليات كشط وتصحيح مما زاد من عمق الحفر فيها .



شكل (٨٩)

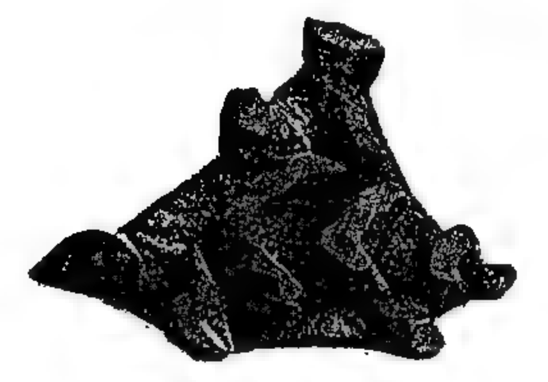




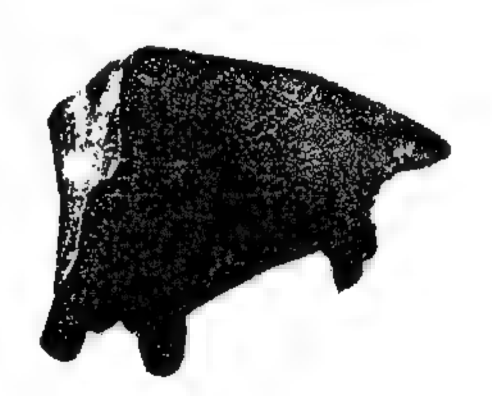
شكل (٩٠)

شكلا (٨٩ ، ٩٠) يمثلان بصمة من المجموعة الخاصة التى نورد توصيفها فى هـذا الباب . الشكل الاول يمثل منظورا لكتلتها والشكل الثانى يمثل السطح المحفور للبصمة . وهى محفورة من خشب المفصاب ، أبعادها كما يلى : ١٧ سم ، ½ ١١ سم ، ٦ سم والحفر فيها على المقطع العرضى وبعمق يصل الى ١٤ م ، واسلوب الحفر فيها بسيط للغاية ووحدة التصميم للعناصر البارزة مأخوذة عن العناصر النباتية والزهرية ،

مما يضعها ضمن طائفة الزهور . وهى أيضا كسابقتها من مجموعة اللون الاحمر وذلك استنادا الى بقايا الوان الصباغة العالقة بها . ووحدة هذه البصمة الكبيرة المتمثلة فى الوردة التى تكاد تملأ مساحتها ، تبين لنا أنه كان يطبع بها "وجه اللحـــاف". وقد أيد هذا القول المختصون فى الحرفة وذكروا أن هذه الوحدة مشهورة جدا فــى البصومات القديمة ، وأكدوا أن اسمها "قالب الشمسية" لمشابهة الزهرة فيها لشكل الشمسية .



شكل (٩٢)



شكل (٩١)

بصمة خشبية أخرى من المجموعة الخاصة ، يرجح أنها تابعة لطاقم مكون من عدة الوان . ومن ملاحظة صباغة وحداتها البارزة بتأثيرات لونية حمرا ، يتبين لنا أنها كانـــت تستخدم لبصم اللون الاحمر . ووحدة الزخرفة فيها غير كاملة ، الأمر الذى يؤكـــد أن لها وحدات أخرى تكملها . ويذكر العاملون فى هذه الحرفة ، أنه فى حالـة الطباعة بالطاقم المكون من ثلاثة أو أربعة بصمات تمثل الالوان المطلوبة ، تبدأ عملية الطباعة ببصمة التحديد والتى يكون فيها شكل الوحدة كاملا ، لذا تسمى كما سبـق القول بالرسم ، كما يسمى البصمجى الذى يستخدم هذه البصمة بالرسام . وتسمـــى

بصمة التحديد " بالمقدم " أو بصمة " العلامة " لانها تبصم حدود التكرارات ما يسمى فى اصطلاح الحرفة القديم بالعلامة ، ثم يتبع عامل آخر أو نفس العامل هذه العملية بقالب يماثل هذه الطائفة من البصمات التوابع كالنموذج الذى نوصفه والموضح سطحه فى شكل (٩٢) وهو على هيئة مثلث متساوى الاضلاع تقريبا طول ضلعه ١٦ سم ، وعمق الحفر فيه ١٥ مم . وتبدو الارضية التى تمثل السطح المنخفض عن الوحدات البارزة خشنة ، وفيها آثار تجريح وكشط مما يبين أنه أجرى عليها عمليات تصحيح أكثر من مرة ، وهذا يرجح احتمال قدمها . وشكل (٩١) يبين منظورا عاما لهذه البصمة حيث يتخذ شكل هرم ثلاثى ناقص ، ارتفاعه حوالى ½ ٦ سم ، والبصمة مصنوعة من خشب اللبخ والحفر فيها كما يتمثل عمل على المقطع العرضى .

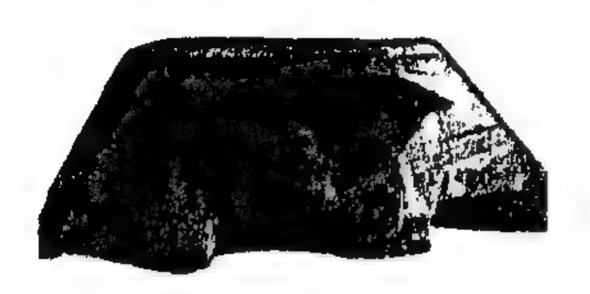
وبعد توصيفنا لمجموعة اللون الاحمر التى تيسر للباحث الاطلاع عليها ننتقل لتوصيف طائفة أخرى من البصمات تنتمى للون البرتقالى .



شكل (٩٤)   شكل (٩٣)

بصمة من المجموعة الخاصة ، مصنوعة من خشب الجميز أبعادها كما يلى : أقصى طول لها ½ ١٦ سم ، عرضها حوالى ١١ سم وارتفاع كتلتها ½ ٥ سم . وشكل (٩٣)

يبين البصمة بالمنظور ، وهي من النوع ذي المقبض المحفور ، وعلى كتلة البصمة تبدو آثار تشقق الخشب واضحة مما يرجح احتمال قدمها وطول فترة استعمالها . وشكل رقم (٩٤) يبين سطح البصمة وهو على شكل خماسي ويلاحظ فيه اتساع الفراغات أو المنازل التي سبق ذكرها بين العناصر البارزة ، ومن المحتمل أن تكون هذه البصمة تابعة لطاقم ، ويرجح هذه الملاحظة اتساع الفراغات وعدم تكامل التصميم الذي يكمل بوحدات أخرى فيبصم بعد أو قبل الطباعة بهذه البصمة مكان تلك الفراغات المتسعة حتى يكتمل التصميم . كما يلاحظ خشونة سطح الفراغات التي تبدو عليها آثار كشط وتعميق للأرضية . ومن ملاحظة الباحث للبصمة تبين أن عليها آثار لصبغات برتقالية اللون ، مما يبين أنها كانت مخصصة لطباعة اللون البرتقالي ، الذي يطلق عليه في التسمية الصناعية القديمة لون " طرشيني " .



شكل (٩٥)

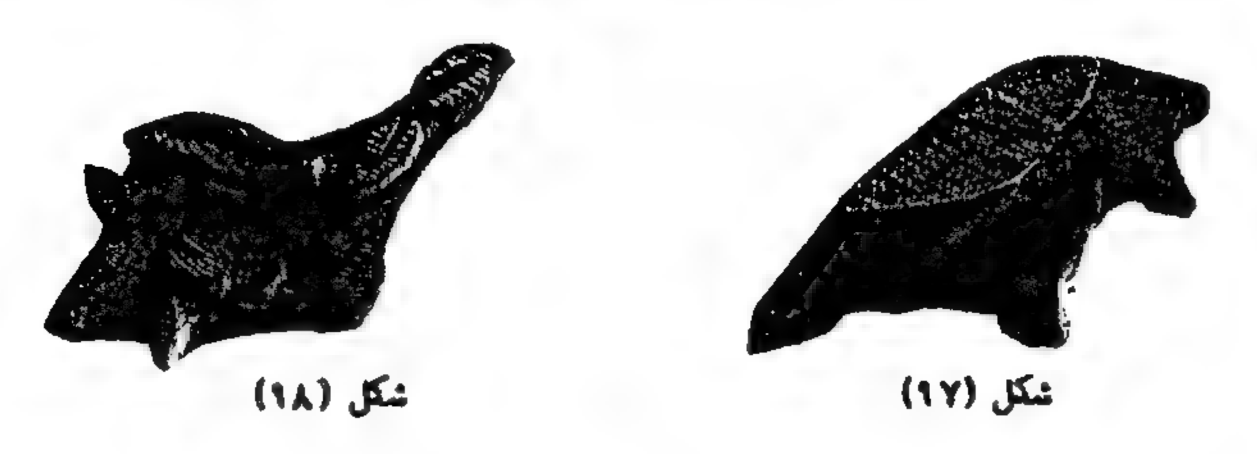




شكل (٩٦)

بصمة من المجموعة الخاصة مصنوعة من خشب الجميز ، أبعادها كما يلي : ١٧ × سم ، ١٠ سم ، ٦ سم . وشكل (٩٥) يبين كتلة البصمة ويظهر فيه بوضوح عمق الحفر الذي يبلغ ١٦ مم ، كما يبين شكل مقبضها المحفور في جانبي البصمة . وشكل (٩٦) يوضح سطح البصمة والذي يلاحظ فيه من اتساع الفراغات بين العناصر البارزة المحفورة

على هيئة أجزاء متناثرة من وحدة نباتية غير كاملة ، أن هذه البصمة كما بقيتها تابعــة لطاقم مكون من عدة الوان ، ويلاحظ أيضا آثار الكشط على الاجزاء الغائرة من سطحها ، ويتضح من هذه الملاحظة احتمال تجديدها أكثر من مرة مما تسبب عنه زيادة عمق الحفــر الذى بلغ أكثر من ½ ١ سم ، ويتبين من آثار اللون البرتقالى العالق ببعض من وحداتها البارزة وعلى أجزاء من كتلتها انها كانت مخصصة لبصم هذا اللون ، وبعرض هــذه البصمة على بعض الصناع المعاصرين ، أيدوا احتمال تبعيتها لطاقم تمثل فيه اللــون البرتقالى وأضافوا أن وحدة هذه البصمة معروفة لديهم وهى مخصصة لبصم وجه اللحاف .



شكل (٩٧) شكل (٩٨)

شكل (٩٧) يبين الشكل الكلى لبصمة خشبية من المجموعة الخاصة ، صنعت كتلتهــا على شكل هرمى ناقص ، ويبين فى هذا الشكل الالتزام بالاصول الفنية لصناعــة البصمات السابق الاشارة اليها ، والتى تتمثل فى اتساع السطح المحفور عليه العناصر البارزة عن السطح المقابل له ، حتى يتمكن الصانع من أن يرى حدود الوحدة وهــو يقوم بعملية البصم بها ـ وذلك بناء على ما تجمع من معلومات نقلا عن ارباب الحرفــة المعاصرين ، ويبين شكل (٩٨) سطح البصمة المحفور ، ووحدة التصميم فى هــذه البصمة مأخوذة عن العناصر النباتية ، وتمثل أوراق أشجار متناثرة ومن ملاحظة تكويــن

الأوراق النباتية الصغيرة نجدها تركت فراغات صغيرة يبصم خلالها فى مرحلة تاليــة بوحدة أخرى صغيرة على شكل زهرة يرجح أن تكون باللون الاحمر أو البنفسجى وفقـا للتقاليد والاصول المتبعة فى هذه الحرفة . والبصمة مصنوعة من خشب " الباتشين" العزيزى وهو خشب راتنجى سبقت الاشارة اليه فى الباب الثالث . وأبعاد البصمة كما يلى : ٢٠ سم ، ½ ١١ سم ، ½ ٥ سم وعمق الحفر فيها ٨ مم . وبالفحــص الظاهرى للبصمة يلاحظ عليها تشققا طوليا ظهر فى كتلتها وفى سطحها ، مما يرجح احتمال قدمها لا سيما وأن مجموعة هذه البصمة بدأ فى جمعها منذ عام ١٩٠٦ وفقا لما ذكره صاحب هذه المجموعة .



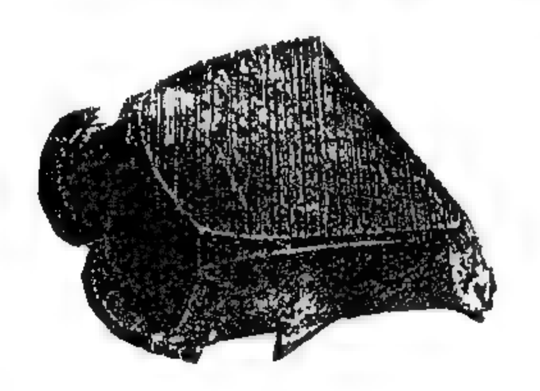
شكل (١٠٠)



شكل (٩٩)

بصمة خشبية من المجموعة الخاصة ، مصنوعة من خشب الصفصاف كتلتها مشكلة علــى هيئة هرم ثلاثى ناقص ، وشكل (٩٩) يبين كتلة البصمة بالمنظور وشكل (١٠٠) يبين سطح البصمة المحفور والذى يتخذ شكلا يشابه المثلث طول قاعدته ١٦ سم وطــول الضلعان الآخران ½ ١٤ سم ، ١٣ سم وارتفاع كتلة البصمة ٦ سم . وهذه البصمة تماثل البصمة (شكل ٩٨) من حيث فكرة التصميم لاجزاء عناصرها البارزة ، التى نقلت

أيضا عن العناصر النباتية ، وتمثل ورقتا شجر مسننتان يبدو أنهما اقتبسا عن أوراق الورود ، بينهما فراغ متسع ويحتمل جدا أن هذا الفراغ قد ترك لبصمة أخرى علـى شكل وردة لتتم وحدة التصميم ، ويلاحظ بين الاشكال الصغيرة المتناثرة على سطح البصمة فراغات متسعة من المرجح أن تكون متروكة كمنازل لتبصم فيها وحدات أخرى تكمل الشكل العام لوحدة تصميم البصمة . ومن هذه الاحتمالات يمكن أن تكـون هذه البصمة الموصفة (بصمة تابعة) لطاقم لم يستدل على بقية أجزائه . والحفـر فى هذه البصمة منفذ على المقطع العرضى لكتلته وعمقه يتراوح بين ٨ م و ١٢ م ، وأسلوب الحفر بسيط فى تنفيذه يذكرنا بنمط الحفر البارز فى الزخارف الجصيـة المتخلفة عن العهد التركى . ويلاحظ تشققا طوليا ممتدا من سطحها السفلـى ونافذ حتى سطحها العلوى ، كما يستنتج من آثار الصبغات العالقة بها أنهـا مخصصة لطباعة اللون البرتقالـى .



شكل (١٠١)



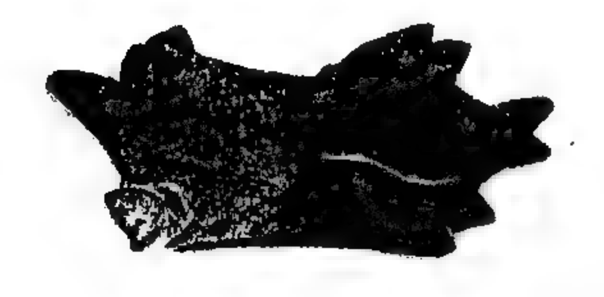
شكل (١٠٢)

بصمة من المجموعة الخاصة مصنوعة من خشب الجميز (شكل ١٠١) يبين كتلتهـا بالمنظور . وشكل (١٠٢) يبين سطح البصمة المحفورة وهى على شكل رباعـى

أطوال أضلاعه كالآتى : ١٠ ½ سم ، ١٢ ½ سم ، ١٠ سم ، ٩ سم وارتفاع كتلتهـــا ٥ ½ سم ، الحفر فيها ملفذ على المقطع العرضى وبعمق يبلغ ٩ م ، وعناصـــــر الوحدات البارزة فيها مقتبسة عن النباتات وبعض أجزاء من أشكال الزهور . ويبـــدو من ملاحظة وحدة التصميم غير المكتملة أنها كسابقتها بصمة تختص بلون محدد ضمن طاقم مركب من عدة بصمات . وما علق بالبصمة من آثار الصباغة يرجح انها كسابقتها أيضـا خصصت لبصم اللون البرتقالى .



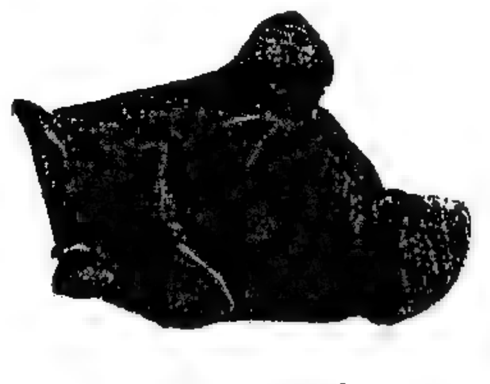
شكل (١٠٣)



شكل (١٠٤)

بصمة من المجموعة الخاصة مصنوعة من خشب الجميز مقاساتها كما يلى : ٢١ سم ، ١٠ ½ سم ، ٦ ½ سم وعمق الحفر فيها ١٣ م . شكل (١٠٣) يبين كتلتها بالمنظوره وهى من النوع ذى المقبض المحفور على جانبيها ، ويلاحظ على كتلة البصمة آثـــار تشقق مما يرجح احتمال قدمها وطول فترة استخدامها فى الطباعة . وسطح البصمة مبين فى شكل (١٠٤) ويلاحظ فيه اتساع الفراغات بين العناصر البارزة ، كما يلاحـظ تناثر هذه العناصر على مسطح البصمة فى أماكن محددة ، وتصميم عناصرها لا يـــدل على تكامل فى شكل التصميم الكلى . ويحتمل انها شكلت على هذا النحو لارتباطهـا ببصمة أو بصمتين أخرتين لتكتمل فى نهاية عملية الطباعة وحدة التكرار فى شكلها المتكامل .

ونستنتج من ذلك أنها بصمة تابعة لطاقم مركب . ويبدو من الفحص الظاهرى لهـا ، بساطة فى الاسلوب الفنى لحفرها . غير أن ارتباطها بطاقم مركب بالاضافة الـى الحبكة الفنية فى تخطيط تتابع عمليات البصم بهذا النوع من البصمات المركبة الواحدة بعد الاخرى تبعا لترتيب الالوان دون أن يحدث اى تضارب ، يقرب احتمال حذق حفار هذه البصمة ، واجادته لحفرته على الرغم مما يلاحظ عليها من بساطة فى اسلوب الحفر .



شكل (١٠٦)



شكل (١٠٥)

بصمة من المجموعة الخاصة مصنوعة من خشب الصفصاف أبعادها كما يلى : ١٨ سم ، ١٤ سم ، ٦ ½ سم وعمق الحفر فيها ١٤ م ، كتلتها على هيئة الهرم الناقـص ، ومقبضها محفور فى جانبيها على شكل حزتين متقابلتين . وتقع هذه البصمة مـن حيث التصنيف اللونى السابق الاشارة اليه ضمن طائفة اللون البرتقالى ، وذلـك استنادا الى الآثار اللونية العالقة بأليافها . وشكل (١٠٥) يوضح كتلة البصمـة ، بينما يوضح شكل (١٠٦) سطحها المحفور وعليه تظهر عناصر مجردة على هيئة أوراق الاشجار مختلطة بعناصر هندسية ، تشابه وحدة "الطيم" السابق التنويه عنهـا .

ومن ملاحظة عناصر الوحدات المحفورة على هذه البصمة ، يتبين لنا أيضا عدم اكتمال وحدة التصميم الذى تكمله بصمات أخرى . ولم يستدل الباحث على بقية هذه البصمات التى تكمل الوحدات الناقصة وغيرها مما تقدم وبخاصة البصمات التابعة لأطقم مركبة . ويبدو أن تلك البصمات — من المجموعتين الموصفتين — كانت تعتبر فى الفترة التى جمعت فيها من أماكن متفرقة بمصر منذ عام ١٩٠٦ ، من الآثار الشعبية النادرة التى اختفت أو أوشكت على الاختفاء . ويحتمل أن مهمة "بيوبسور" كانت صعبة فى جمع مجموعات كاملة من البصمات المركبة . ويبدو أن هذه الظاهرة صادفت كذلك "مونيه" وأعوانه ، عندما قاموا بجمع مجموعة الجمعية الجغرافية فى الثلاثينات من هذا القرن .

بعد توصيفنا لمجموعة اللون البرتقالى ، ننتقل الى طائفة ثالثة من البصمات تنتمى الى اللون البنفسجى .



شكل (١٠٧)



شكل (١٠٨)

بصمة من المجموعة الخاصة مصنوعة من خشب الجوز الامريكى أبعادها كمايلى : ١٦½ سم ، وأقصى عرض لها ١٠½ سم وارتفاع كتلتها ٧½ سم . شكل (١٠٧) يبين كتلة البصمة ويلاحظ فيه اتساع سطحها المحفور عن السطح المقابل له ،

وعلى أحد جانبى البصمة وفى منتصف مقبضها المحفور ، تبين وجود ثقب نافذ من سطحها بجوار أحد العناصر البارزة . وبسؤال المعاصرين من منتجى هذه البصمات فى الوقت الحاضر عن وظيفة هذا الثقب فى البصمة ، فتبين أنه كان يعمل وفقا للاساليب التى كانت سائدة فى أصول صناعة البصمات القديمة . حيث كانت مجموعة قطع الطاقم الواحد تجمع وتنظم مع بعضها فى حبل يمر من خلال الثقوب المماثلة للثقب الموجود فى هذه البصمة . ويتبين مما تقدم ، أن هذه البصمة تابعة لطاقم ، الا أن النماذج الاخرى غير موجودة ضمن المجموعة الخاصة . وشكل (١٠٨) يبين سطح البصمة المحفور ، ووحداتها مأخوذة عن العناصر الهندسية التى تذكرنا بوحدات مماثلة من الزخارف القبطية . وبمقارنة أسلوب الحفر فيها بما يناظره من أنماط الحفر الاخرى ، نجده يتشابه مع نمط الحفر الطولونى المبكر منحرف الجوانب لا سيما فى الوحدة الهندسية التى تتوسط البصمة ، وبين وحدات البصمة البارزة ، يلاحظ آثار كشط يستنتج منه أن هذه البصمة استعملت لفترة طويلة مما يرجح احتمال قدمها ، كما أنها تنتمى من حيث التصنيف اللونى الى طائفة اللون البنفسجى . وذلك استنادا الى آثار الوان الصبغات العالقة بها .



شكل (١٠٩)



شكل (١١٠)

بصمة من المجموعة الخاصة مصنوعة من خشب الصفصاف أبعادها كما يلى : ١٧ سم ، ٥ سم ، ٦ سم . . شكل (١٠٩) يوضح كتلتها ويظهر فيه عمق الحفر الذى يصل

الى أكثر من ١٠ م . ويبين شكل (١١٠) سطح البصمة المحفور ، وقد أخذت عناصره الزخرفية عن بعض من أشكال الزهور أو الورود . ومن المحتمل أن هذه البصمة كانت تستعمل فى بصم اطارات زخرفية على الطرحة الشعبية أو مناديل الرأس الموسلين التى ذكر فى العديد من المراجع عن صناعتها فى مصر خلال القرن التاسع عشر ، وأنهما كانت لجمال طباعتها واتقانها تنافس المناديل المستوردة من الخارج [1]. ويذكرنا أسلوب تصميم وحدة تكرار هذه البصمة بطابع قريب من الذوق التركى الذى شاع خلال القرن التاسع عشر فى منطقة الشرق الاوسط . ويرجح أن مصر تأثرت بهذا الطابع وبخاصة بعد أن اختلطت فى فنونها وحرفها بالفنون والحرف التركية خلال الحكم العثمانى . ومن ثم تناقلته الاجيال اللاحقة . وللبصمة المخصصة لطباعة تكرار الاطارات تسمية خاصة حيث يطلقون عليها " بصمة الكنار " .

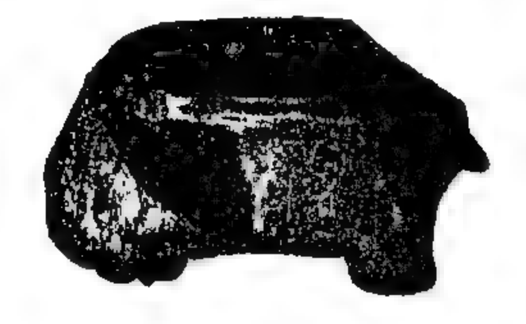


شكل (١١٢) — شكل (١١١)

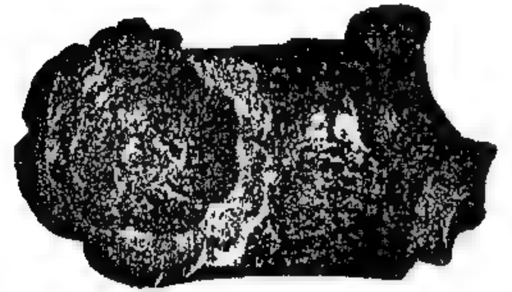
شكلا (١١١) و (١١٢) يمثلان بصمة من المجموعة الخاصة . أبعادها كما يلى : ١٨ سم ، ٧ ½ سم ، ٦ سم . وفكرة تصميم عناصرها البارزة مأخوذة عن أشكال الزهور . والبصمة مصنوعة من خشب البلوط . وقد يتهون من آثار الألوان

1- Marcel J., "Egypte Moderne" (Paris 1848), p. 161.

العالقة بها ، أنها كانت مخصصة لبصم اللون البنفسجى . ومن الثابت ان وحـــدة الزخرفة الممثلة عليها تكملها بصمات أخرى بحيث تربط العناصر المتناثرة على سطحهـا . ويبدو أن هذه البصمة كانت كسابقتها ـ المبينة فى شكل (١١٠) ـ تستخــدم لبصم اطارات زخرفية تحدد رقع الاقمشة المبصومة المخصصة " لوجه اللحاف الشعبى ". وأسلوب حفر هذه البصمة بسيط ، وعمق الحفر الذى يبلغ ١٨ مم يبين أنها استعملت لفترة طالت ، حتى اصبح الكثيرمن وحداتها لا يصلح لبصم وحدة التصميم علــى الوجه الاكمل ، مما اضطر الصناع لتعميقها أكثرمن مرة فى محاولات لتجديدهــا . ويذكرنا نمط تصميم وحدة التكرار المحفورة على البصمة ، وبساطة أسلوب الحفرعليهــا بالطابع التركى السابق التنويه عنه .



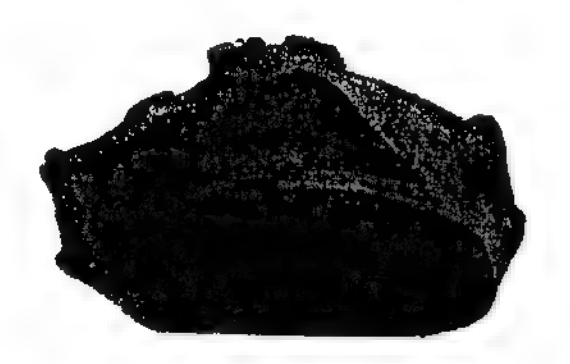
شكل (١١٣)



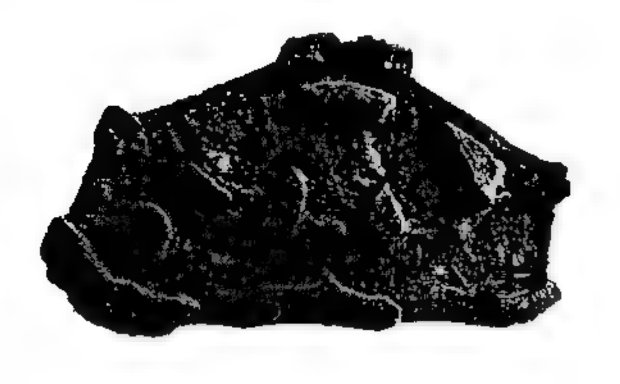
شكل (١١٤)

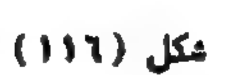
بصمة من المجموعة الخاصة ، تشابه البصمة السابقة ـ المبينة فى شكل (١١٢) ـ فى أسلوب الحفر ووحدة التصميم وآثار الالوان العالقة بها . أبعادها كما يلــى : ½ ١٧ سم ، ٩ سم ، ٧ سم . والبصمة مصنوعة من خشب الجوز ، شكل (١١٣) يبين كتلتها بالمنظور ، ويظهرفيه آثار للتشقق يستنتج منه قدمها وطول فــترة استعمالها ، كما يتبين من هذا الشكل طريقة تشكيل مقبض البصمة المحفورعلى جانبيها .

ويذكر بعض صناع هذه الحرفة المعاصرين ان الصمجي القديم كان يستخدم من عدد وادوات النجارة " القادوم " فى تشكيل كتلة البصمة ، وخاصة فى حفر مقبضها • وشكل (١١٤) يبين سطح البصمة وتظهر فيه وحدة التصميم المشابهة للبصمة السابقة كما سبق القول •



شكل (١١٥)



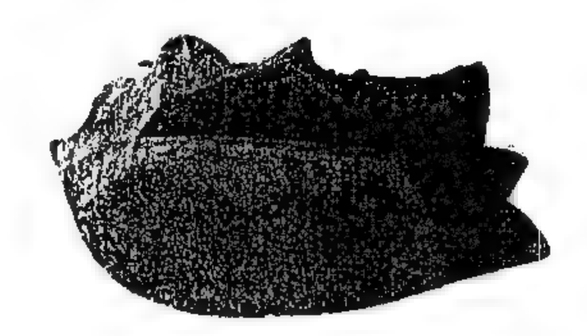


شكل (١١٦)

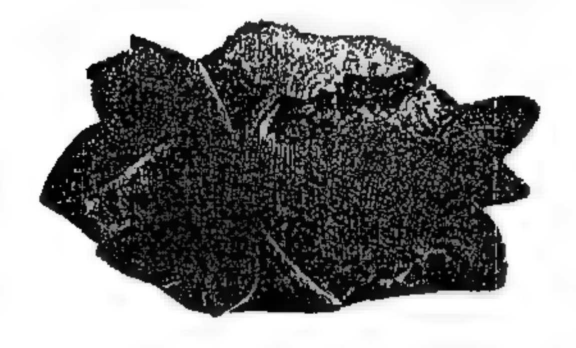
شكلا (١١٥) و (١١٦) يبين فيهما صورتان لبصمة من المجموعة الخاصة ، اخذتا عن النموذج الاصلى من وضعين مختلفين • يبين الاول كتلتها بالمنظور ، بينما يبين الثانى شكل سطحها وقد ظهرت فيه أجزاء من وحدات متناثرة ، وغير مرتبطة مع بعضها ، وهذه الاجزاء محفورة على المقطع العرضى بعمق يبلغ ١٦ مم • والبصمة مصنوعة من خشب الصفصاف ، وابعادها كما يلى : ½ ٢٠ سم ، ١٢ سم ، ½ ٧ سم • وتنتمى تلك البصمة من حيث التصنيف اللونى الى طائفة اللون المنفسجى ، وذلك استنادا الى ما لوحظ على وحداتها البارزة من آثار لصبغات بنفسجية اللون • كما يتبين من ملاحظة الوحدات البارزة المتناثرة على سطحها ، ومن اتساع الفراغات بينها ، ان هذه البصمة تابعة لطاقم مكون من عدة بصمات اخرى • كما يلاحظ خشونة سطح الفراغات

التى تبدو عليها آثار كشط وتعميق للارضية ، مما يستنتج منه انها استعملت لفــترات طويلة تبين مدى قدمها ٠

ذكرنا فيما سبق توصيفا لطائفة من البصمات التى تنتمى الى اللون البنفسجى مــن المجموعة التى تيسر للباحث الاطلاع عليها ٠ وسوف نخص بالحديث فيما يلى طائفــة اخرى من البصمات تبين للباحث من دراستها ، أن آثارا لمواد صمغية ذات لــون أبيض مائل الى الصفرة قد علقت بوحداتها البارزة ٠ كما لوحظ أن المجموعة الــتى تنتمى اليها هذه الطائفة ، أخذت عناصر وحداتها المحفورة عن أشكال النباتــات وبعض من أوراق الاشجار ، وقد أطلقنا عليها فى تصنيفنا السابق "بطائفة المشجرات" ٠ ونورد فيما يلى توصيفنا لهذه الطائفة التى تشمل مجموعة من البصمات تشترك جميعهــا فى ظاهرة عامة ، هى وحدة التصميم ، باستثناء بصمة واحدة أخذت وحداتها عــن اشكال الطيور ، كما تشترك جميع بصمات هذه الطائفة فى الناحية الوظيفية لاستخدامات البصمة ، وتتمثل فى عمليتى التصميغ والتثبيت ٠ ونظرا لتشابهها فى كثير من الوجــوه ، وبخاصة عناصر الوحدات المشجرة ، وأسلوب الحفر ، سوف نحدد توصيفنا التالى لتلــك الطائفة بحيث تخص كل بصمة بما تنفرد به من خصائص ومميزات خاصة ٠

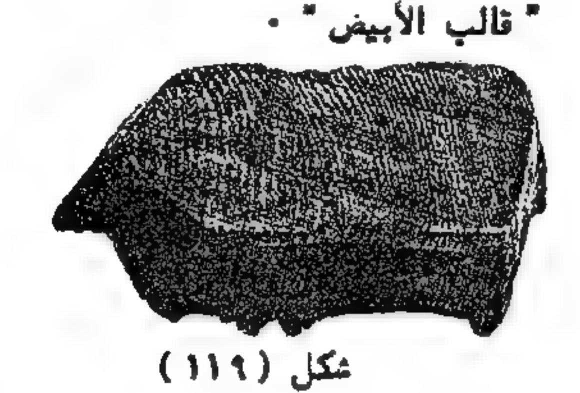


شكل (١١٧)



شكل (١١٨)

بصمة من طائفة المشجرات ، وهى من المجموعة الخاصة ، مصنوعة من خشب البتشبون " العزيزى " . أبعادها كما يلى : ٢١ سم ، ½ ١٣ سم ، ½ ٦ سم . شكل (١١٧) يبين صورة للبصمة بالمنظور ، تظهر فيها كتلتها ، كما تبين مقبضها المحفور على جانبيهـــا . وشكل (١١٨) يبين سطحها المحفور ، وتبدو فيه خشونة الاجزاء المنخفضة عن العناصـــر البارزة . وعناصر هذه البصمة مأخوذة عن الوحدات المشجرة ، كما يلاحظ أن تلك العناصر البارزة قد حفرت لتشمل الوحدة الزخرفية للبصمة كاملة . وقد ذكرنا هذه الطائفة مـــــن البصمات ضمنا فى باب سابق ، عند حديثنا عن خطوات الطباعة بالبصمات المركبـــة ، فأوردنا أن مرحلة التثبيت المخصصة لها هذا النوع من البصمات تلى مراحل الطباعـــة ، بحيث يستخدم فيها بصمة خاصة تسمى " قالب الصمغ أو الترناق " ـ حسب التسميـــة القديمة ـ فيبصم بها فوق الوحدات المبصومة سابقا ببصمات الألوان ، وذلك بعد غمس بصمة الصمغ فى محلول الصمغ او الترناق ، حتى تثبت الالوان قبل غسلها فى مرحلـــة تاليـــة . ولهذه الطائفة من البصمات استخدام اخر سبق أن نوهنا عنه ، يتمثـــل فى بصم تكرارات الوحدة على الاقمشة قبل صباغتها بمحلول خاص ، يحول دون تســرب الوان الصباغة الى الوحدات المبصومة ، لتظهر الوحدة الزخرفية بلون الاقمشة والتى وغالبا ما تكون من اللون الابيض . وتسمى هذه الطائفة من البصمات فضلا عما سبق ذكـــره " قالب الأبيض " .



شكل (١١٩)



شكل (١٢٠)

بصمة ثانية ، وهى من المجموعة الخامسة ، وتنتمى لطائفة المشجرات . والبصمة مصنوعة من خشب الصفصاف ، أبعادها كما يلى : ٢٢ سم ، ١٤½ سم ، ٦½ سم . شكل (١١٩) يبين كتلتها المشكلة على هيئة هرم ربلعى ناقص . والحفر فيها منفذ على المقطع العرضى . ويبين فى شكل (١٢٠) سطح البصمة ، ويظهر فيه عناصر الوحدة الزخرفية المأخوذة عن أشكال أوراق النباتات وفروعها . وأسلوب حفر عناصر هذه البصمة يبدو بسيطا ومسطحا ، وتظهر أوراق النباتات الممثلة فى هذه العناصر محددة بدون تفاصيل . ومن الثابت أن الناحية الوظيفية لتلك البصمة هى التى حددت ذلك الاسلوب من الحفر حتى يتسنى للمصبغى أن يبصم بها فتشمل عناصرها البارزة الوحدة الزخرفية المبصومة بعدة الوان متداخلة ، وذلك فى مراحل سابقة ببصمات أخرى .



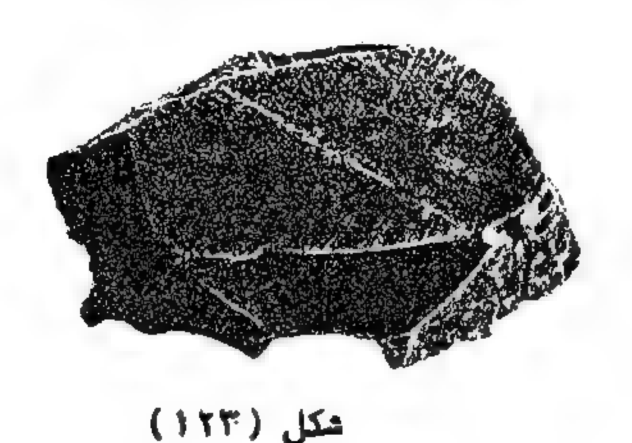
شكل (١٢١)



شكل (١٢٢)

شكلا (١٢١) و (١٢٢) يبين فيهما بصمة ثالثة من طائفة بصمات قوالب الصبغ وهى كذلك من مجموعة المشجرات ، والشكلان السابقان يوضحان تلك البصمة فى وضعين مختلفين . الأول يبين كتلتها ، والثانى يبين سطحها ذى الزخارف المحفورة .

وعناصر وحداتها مأخوذة كذلك عن اشكال النباتات وأوراق الاشجار ، كما أن اسلوب الحفر فيها يكاد يطابق نفس أسلوب البصمتين السابقتين . والبصمة مصنوعة من خشب الصفصاف ابعادها كما يلى : ٢٤ سم ، ١٥ ½ سم ، ٧ سم . وعمق الحفر فيها يبلغ ١٦ مم . ويذكرنا ضيف المساحات بين الوحدات البارزة فيها ، بأسلوب الحفر الطولونى المبكـــر ، باستثناء انحراف جوانب الوحدات البارزة التى تميز نمط الحفر الطولونى . غير ان اصول الصناعة فى حرفة البصمات ، تحتم استواء سطح الوحدات البارزة حتى تـتم عمليات البصم على الوجه الأكمل .



شكل (١٢٣)



شكل (١٢٤)

بصمة أخرى من طائفة المشجرات ، وهى من المجموعة الخاصة ، والبصمة مصنوعـــة من خشب البتشبين ، وأبعادها كما يلى : ٢٣سم ، ١١ ½ سم ،٥ ½ ٦ سم . وعمـــق الحفر المنفذ فيها على المقطع العرضى ، يصل الى ١٥ مم . وشكل (١٢٣) يبـــين كتلتها بالمنظور بينما يبين شكل (١٢٤) سطح البصمة المحفور . وبدراسة وحدة تصميم العناصر البارزة لتلك البصمة ، يتبين أنها "قالب صبغ" لطاقم مخصص لبصم تكـــرارات طولية لاطارات تحدد رقعة من القماش المصبوغ مما كان يصنع منه قديما " وجه اللحاف"

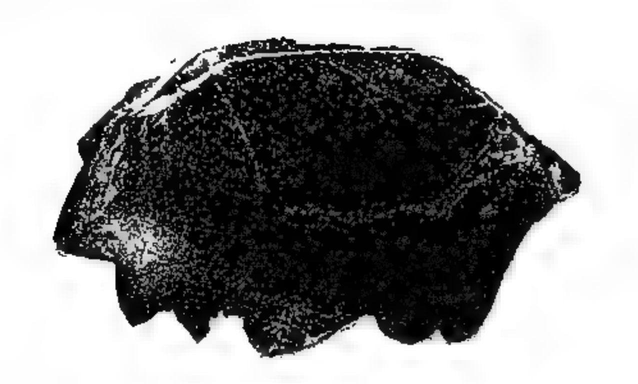
وذلك بناء على أقوال المعاصرين من أرباب هذه الحرفة الذين استشارهم الباحث كما سبق القول . وأسلوب الحفر فيها يشابه أسلوب البصمات السابق توصيفها من هذه الطائفة .



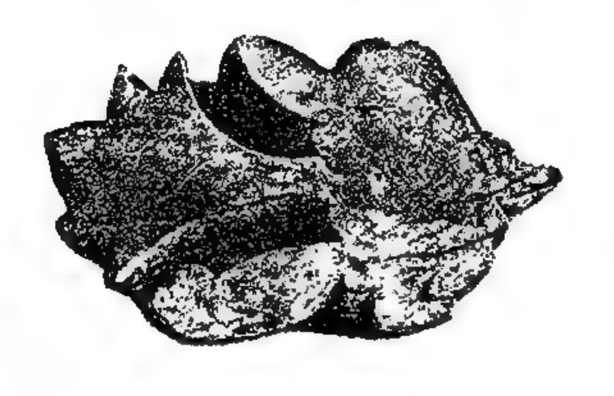
شكل (١٢٦)

شكل (١٢٥)

شكلا (١٢٥) و (١٢٦) يبين فيهما صورتان لبصمة أخرى من طائفة المشجرات . يبين الاول شكل كتلة هذه البصمة ، ويبين الثانى سطحها . والبصمة مصنوعة من خشب البرسا، وعمق الحفر فيها ١٧ مم ، وأبعادها كما يلى : ٢٢ سم ١٢٥ سم ٧٥ سم . وبدراسة عناصر وحداتها وأسلوب الحفر فيها تبين أنها تتبع نفس الاصول الفنية المنفذ بها أكثر بصمات هذه الطائفة التى تمكن الباحث من دراستها . كما يلاحظ على بعض العناصر البارزة لتلك البصمة آثار للتشقق والتآكل ، يستنتج منهما أنها استعملت لفترة طويلة ، مما يرجح قدمها . ويذكرنا أسلوب تصميم وحدة تكرار هذه البصمة لبعض الزخارف والحليات المتخلفة عن العهد التركى التى تأثرت الفنون والحرف بها لفترات امتدت حتى أواخر القرن التاسع عشر .

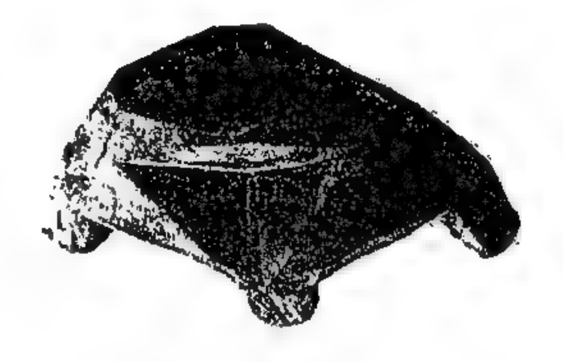


شكل (١٢٧)

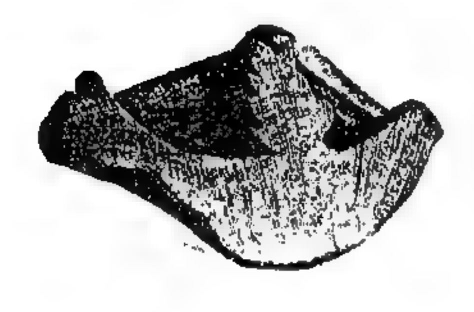


شكل (١٢٨)

بصمة أخرى تنتمى لطائفة المشجرات ، مصنوعة من خشب الجميز ، أبعادهـا كما يلـى : ٢١ سم ، ١١ ½ سم ، ٧٫٥ سم . ويبين فى شكل (١٢٧) كتلتهـا بالمنظور ، كما يبين شكل (١٢٨) سطح البصمة ذى العناصر المحفورة . وتصميم هذه العناصر مأخوذ كما سبق عن أوراق النباتات . ويلاحظ أن اسلوب الحفر فيها بسيط ومسطح ، كما أن عناصرها المثلة لاوراق النباتات محفورة على المقطع العرضى . ويلاحظ على كل من سطحها وجوانبها آثار للتشقق ، كما يلاحظ خشونة سطح الفراغات الغائرة بين أجزائها البارزة . ويتبين كذلك آثار كشط وتعميق للاجزاء الغائرة مما يرجح قدمها وطول فترة استخدامها .



شكل (١٢٩)



شكل (١٣٠)

بصمة من المجموعة الخاصة ، فكرة تصميم عناصرها البارزة مأخوذة عن اشكال الطيور . وتمثل وحدتها طائرا فاردا جناحه ، وهذه الوحدة معروفة لدى الشعبيين بوحدة عصفور الجنة ، ويقول صناع هذه الحرفة المعاصرين ، أن هذه الوحدة كانت تبصم على " الطرحة الشعبية " ـ المصنوعة من الموسلين ـ بلون أبيض بحيث تتكون وحدتها الكلية من عصفورين متقابلين ، تحيط بهما وحدات صغيرة من نباتات وزهور . والبصمة مصنوعة من خشب الصفصاف . أبعادها كما يلى : ١٧ سم ، ½ ١١ سم ، ½ ٧ سم ، وعمق الحفر فيها ١٥ مم . ويلاحظ خشونة سطح الفراغات التى تبدو وعليها آثار كشط وتعميق للأجزاء الغائرة المحيطة بالوحدة البارزة . ويلاحظ أن آثارا لمواد صمغية بيضاء اللون قد علقت ببعض أجزاء من تلك البصمة ، مما يبين أنها كانت مخصصة للتصميغ أو للتثبيت . وشكل (١٢٩) يبين كتلة البصمة بالمنظور ، بينما يبين شكل (١٣٠) صورة لسطحها ، ويلاحظ عليه آثار " للتشقق " ، ويحتمل أن يكون تعرض هذه البصمة لمضى الزمن ، قد تسبب فى هذا التشقق الملاحظ على كل من جوانبها وسطحها . كما يلاحظ كذلك بساطة اسلوب الحفر للوحدة البارزة الممثلة للطائر ، التى تحدد شكله ، دون اظهار لتفاصيل من اجزاء جسمه . ومن المؤكد أن لهذه البصمة ، بصمة أخرى تكملها وتحدد وحدتها الزخرفية أو تبرز بعضا من تفاصيلها ، غير الموضحة على تلك البصمة .

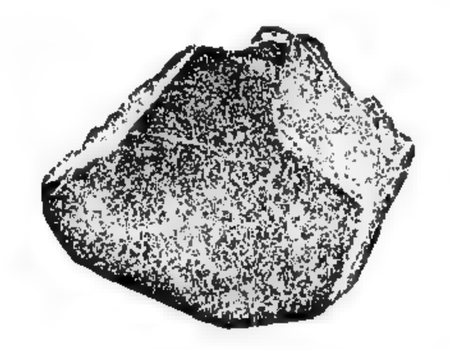


شكل (١٣١)



شكل (١٣٢)

بصمة خشبية من المجموعة الخاصة ، مصنوعة من خشب البتشبون " العزيـــزى " أبعادها كما يلى : ١٨ سم ، ١٣ سم ، ٦½ سم . وعمق الحفر فيها ١٥ مم . شكل (١٣١) يبين كتلتها بالمنظور ، وهذه البصمة من النوع ذى المقبض المحفـــــور على جانبيها ، ويلاحظ على كتلة البصمة آثار تشقق تزيد من احتمال قدمها ، وطـول فترة استخدامها . وسطح البصمة يبين فى شكل (١٣٢) ، ويلاحظ منه ان عناصـر تصميم وحداتها البارزة مندمجة مع بعضها ، وتبدو وكأنها مسطح واحد ، محدد بالخط الخارجى لعناصر وحدة الزخرفة الكلية للبصمة . كما لاحظ الباحث أن آثارا لمـواد صمغية قد علقت بأجزاء من هذه البصمة ، تبين أنها كذلك من طائفة البصمات الـتى يصم بها على الاقمشة بمادة صمغية تحول دون تعلق الوان الصباغة بالاجزاء المصمغـة التى تبصمها تلك البصمة . ومن الفحص الظاهرى للاصول الفنية التى اتبعت فى حفرها ، تبين بساطة اسلوب الحفر فيها ، غير أن الدقة فى تحديد الخط الخارجى لتلك البصمة لتشمل وحدتها الزخرفية بأكملها ، تبين لنا مدى مهارة حفار هذا النوع من البصمـــات ، واجادته لحرفته ، على الرغم مما يلاحظ عليها من بساطة فى اسلوب الحفر .



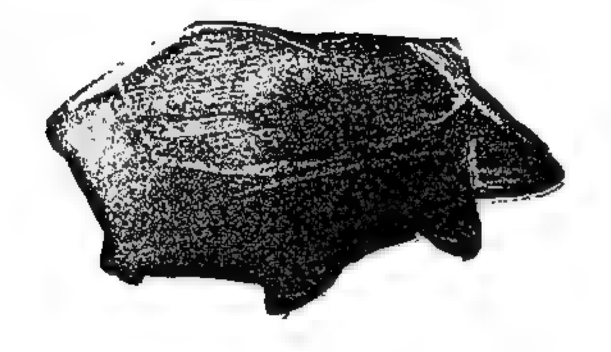
شكل (١٣٣)



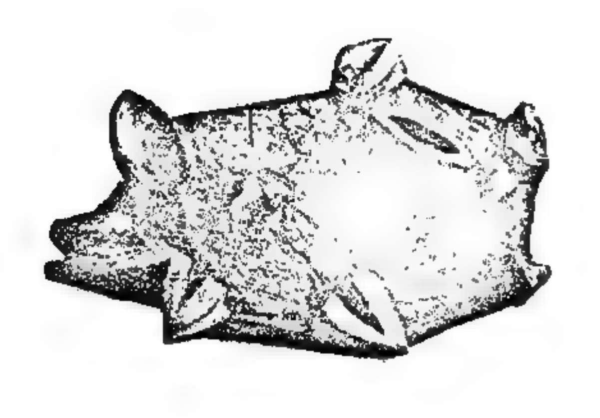
شكل (١٣٤)

شكل (١٣٣) يمثل منظورا لبصمة من طائفة بصمات" قوالب للصمغ" ويبين شكل (١٣٤) سطحها المحفور على القطاع العرضى لكتلة الخشب. وهذه البصمة مصنوعة من خشب الأثل ،وأبعادها كما يلى : ١٣سم ، ١٠ سم ، ٥/١ ٤سم، وعمق الحفر فيها ٧ مم . ووحدة التصميم فى هذه البصمة مأخوذة عن اشكال النباتات ،وتمثل وريقات نباتية صغيرة تتوسطها زهرة تشبه" الفلة" ويتبين من دقة اسلوب الحفر فيها ، انها تعتمد على مزيد من المهارة والدقة . وتشبه هذه البصمة فى اسلوب حفرها البصمة المبينة فى شكل (٧٠) . ومن فحص ودراسة تلك البصمة ،تبين انها كانت مخصصة للبصم بمادة صمغية ، تحول دون تعلق صبغات الاقمشة بالاجزاء المصمغة التى تبصمها ، فتظهر وحدتها الزخرفية على الاقمشة المبصومة بلون ابيض بعد صباغة هذه الاقمشة فى مرحلة تالية للبصم بمادة" الترناق" ، كما سبق القول .

ذكرنا فيما سبق توصيفنا لطائفة البصمات التى يبصم بها على الاقمشة بلون غير محدد بمعنى أن هذه البصمات كانت تغمس فى مادة صمغية معينة تحول دون تعلق المادة الصابغة للاقمشة فى مراحل تالية بالاجزاء المصمغة . وسوف نخص بالحديث فيما يلى طائفة أخرى من بصمات الطباعة التى تيسر للباحث دراستها . وهذه الطائفة يعود على آثار الوان الصبغات العالقة بها ، اللون الاخضر مما يدل على انها مخصصة لبصم هذا اللون . ونورد توصيفنا لتلك الطائفة فيما يلى :

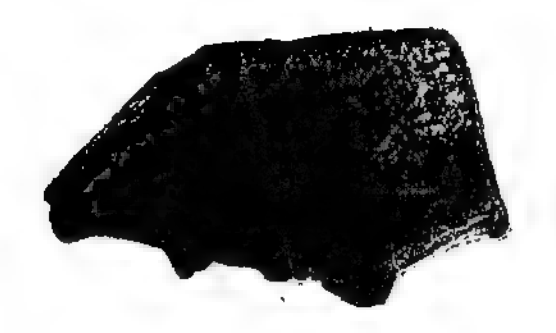


شكل (١٣٥)

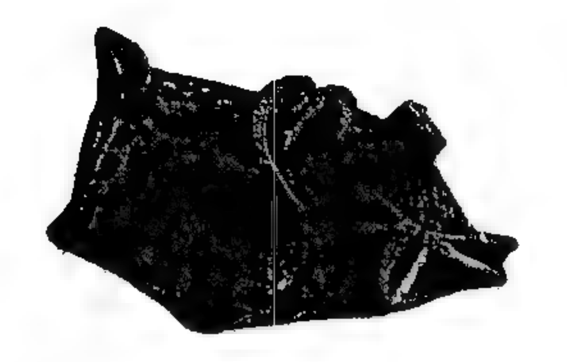


شكل (١٣٦)

بصمة من المجموعة الخاصة ، مصنوعة من خشب اللبخ ، ابعادها كما يلـــــــى :
٢١ سم ، ١٤ سم ، ٦ ½ سم وعمق الحفر فيها يبلغ ١٢ مم ، ويرجح أن تكون تلك البصمة ضمن مجموعة تكون طاقما ذا عدة الوان ، وانها كانت تستخدم لبصم اللون الاخضـــــر فى الطاقم التابعة له ، والذى لم يستدل الباحث على بقيته ٠ وشكلا (١٣٥) و(١٣٦) يوضحان صورتان للبصمة ، احداهما تمثل منظورا لها ، والاخرى تبين سطحها المحفور ، ويظهر فيها عناصر وحداتها البارزة المأخوذة عن الوحدات النباتية ٠ غير أن الشكـــل العام لوحدتها الكلية غير متكامل ، مما يرجح أنها من الطائفة التى تتداخل فيهـــــا الوحدات المبصومة بعضها فى بعض ٠ وأن عددا آخر من البصمات تكمل وحدتهـــا الكلية ٠ كما يلاحظ على سطحها المحفور المبين فى شكل (١٣٦) ، اتســـــاع الفراغات بين الاجزاء البارزة المتناثرة ، مما يؤيد القول فى أن هذه الفراغات "المنازل" قد تركت ليبصم فيها فى مرحلة تالية أو سالفـــة ببصمات أخرى محفور عليها وحدات تكمـل الشكل العام للوحـــــدة ٠



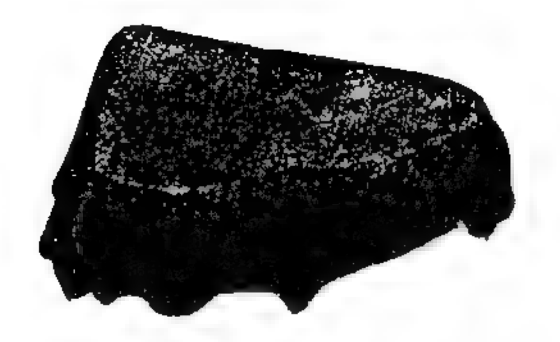
شكل (١٣٧)



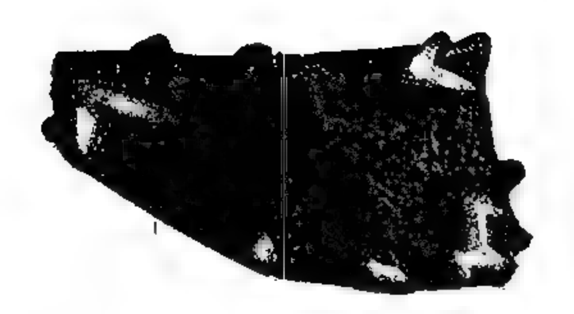


شكل (١٣٨)

بصمة ثانية من طائفة اللون الاخضر ، وهى من المجموعة الخاصة ، والبصمة مصنوعة من خشب الصفصاف وأبعادها كما يلى : ١٨ سم ، ١٢ سم ، ٧ سم . وبفحص تلك البصمة تبين وجود آثار صبغات خضراء مما يضعها ضمن مجموعة اللون الاخضر . كما أنه يلاحظ على المسطحات الغائرة بين وحداتها البارزة آثار كشط ، مما يدو منه أنه قد أجرى على تلك البصمة عمليات تصحيح قام بها الصناع ، فى محاولة لتجديدها ، بعد أن تآكلت بعض من عناصرها ، نظرا لطول فترة تشغيلها . وشكلا (١٣٧و ١٣٨) يوضحان صورتان لتلك البصمة . فيبين الاول كتلتها بالمنظور ، بينما يبين الآخر سطحها الذى يظهر فيه وحدات متناثرة لعناصر نباتية . وتلك العناصر بارزة عن المسطح الغائر بمقدار ١٤ مم . وهذه البصمة تشبه البصمة السابقة فى أسلوب حفرها ، واللون المخصصة له كبصمة تابعة لطاقم .



شكل (١٣٩)





شكل (١٤٠)

شكل (١٣٩) يمثل منظورا لبصمة من طائفة البصمات التابعة للون الاخضر ويبين شكل (١٤٠) سطحها المحفور على القطاع العرضي لكتلة من خشب الجوز. والبصمة من المجموعة الخاصة. وهى أول بصمة جمعها الدكتور بيوبر عام ١٩٠٦ ـ على حسد قولـه ـ . ويلاحظ على سطح هذه البصمة اتساع الفراغات بين العناصر البارزة ومن المحتمل جدا أن تكون تابعة لطاقم. يؤيد هذا الاحتمال اتساع الفراغات كما سبق القول وعدم تكامل وحدة التصميم الذي قد يكمل بوحدات أخرى تبصم بعد أو قبل الطباعة بهذه البصمة في تلك الفراغات المتسعة حتى يكتمل التصميم. كما يلاحظ خشونة سطح الفراغات التي تبدو عليها آثار كشط وتعميق للاجزاء الغائرة من الحفر. مما يبين أنه قد أجرى عليها عمليات تصحيح قام بها الصناع لتجديدها. ويلاحظ عليها كذلك آثار للتشقق. ويحتمل أن يكون تعرض هذه البصمة لمضى الزمن قد تسبب في هذا التشقق الملاحظ عليها فضلا عن محاولات تجديدها السابق التنويه عنه.

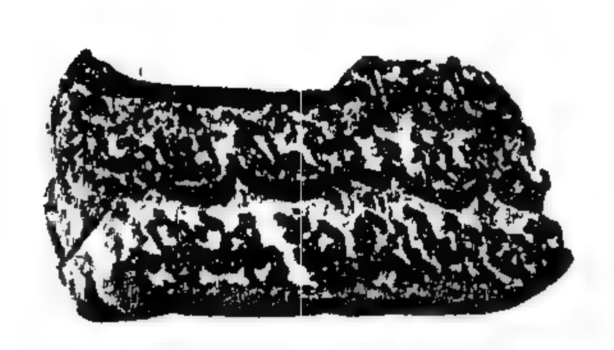
يلى بعد ما تقدم ذكره عن طائفة البصمات التي تنتمى للون الأخضر، توصيفنا لطائفة أخرى من البصمات الخشبية، خصصت لبصم كتابات، أو بعض ما تيسر من السور والآيات القرآنية الكريمة، فضلا عن الأحاديث والأوراد.



شكل (١٤١)



شكل (١٤٢)



شكل (١٤٣)

الأشكال (١٤١ ، ١٤٢ ، ١٤٣) تبين بصمة خشبية مصنوعة من خشب الجوز التركى أبعادها كما يلى : ١٦سم ، ٨ سم ، ٦ سم ، وهى من طائفة البصمات المخصصة لطباعة الوحدات ذات العناصر الخطية . محفور عليها بداية سورة يس . شكل (١٤١) يمثل سطح البصمة ، شكل (١٤٢) يبين كتلتها بالمنظور ويظهر فيه أسلوب تشكيل مقبضها المحفور من كتلة البصمة نفسها على هيئة افريز طولى ، بينما يوضح شكل (١٤٣) صورة أخرى لكتلة البصمة ، وفيها يظهر عمق حفر الحروف ومدى ارتفاعها عن الأجزاء الغائرة ، وهى لا تزيد عن خمسة مليمترات . ويذكرنا أسلوب الحفر على هذه البصمة بالأفاريز الخشبية ذات النقوش الخطية فى النمط الأيوبى والتى كانت فى الغالب تتكون من آيات قرآنية . والحفر فى

هذه البصمة متفق مع اتجاه الياف الخشب . ويبدو من آثار الصبغات العالقة بها أنها كانت تستخدم فى البصم باللون الأسود . ومن المرجح أن لهذه البصمة بصمات أخرى تكمل بها السورة ، أو ما تيسر منها ، لأن السورة الكريمة المحفورة عليها غير كاملة .



شكل (١٤٥)



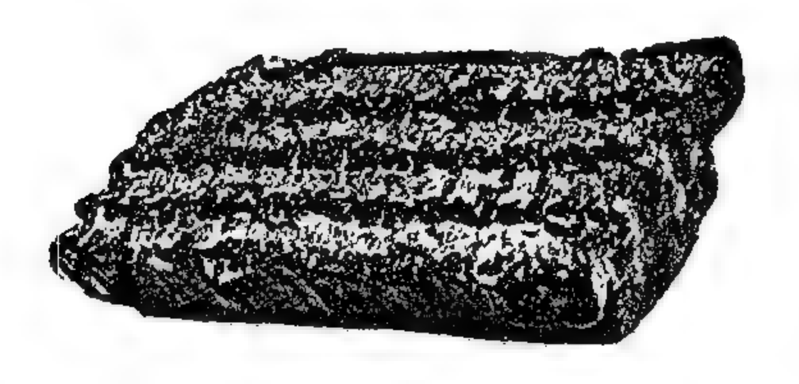
شكل (١٤٤)

بصمة من المجموعة الخاصة ، مصنوعة من خشب الجوز التركى ، أبعادها كما يلى : ١٥ سم ، $\frac{١}{٢}$ ١٠ سم ، $\frac{١}{٢}$ ٥ سم . وهى من طائفة البصمات المخصصة لبصم آيات قرآنية داخل جامات ، تحيط بها النباتات والزهور . شكل (١٤٤) يبين كتلة البصمة بالمنظور ، وشكل (١٤٥) يبين سطح البصمة ، وتظهر فيه بوضوح آيات سورة "الشرح" كاملة ، ومحفورة على المقطع العرضى لكتلة الخشب ، وعمق الحفر فى هذه البصمة ٥ مم . وتذكرنا تلك البصمة بالحشوات الخشبية المحفورة والمزخرفة بالكتابات القرآنية فى العصر الأيوبى ، الذى أبدع الحفارون المسلمون فيه فى مزج الزخرفة الهندسية والنباتية

بطرازين من طرز الخط العربى ، هما الخط الكوفى وخط النسخ ، ومن ملاحظة الباحث للبصمة تبين أن عليها آثار لصبغات سوداء اللون مما يبين أنها كانت مخصصة لطباعة اللون الأسود .



شكل (١٤٦)



شكل (١٤٧)

بصمة خشبية مصنوعة من خشب الجوز التركى ، وهى كسابقتها من المجموعة الخاصة ، أبعادها كما يلى : $14\frac{1}{2}$ سم ، ٧ سم ، ٥ سم . وتنتمى هذه البصمة لطائفة البصمات المخصصة للعناصر الزخرفية الخطية . وبفحص البصمة تبين وجود آثار لصبغات سوداء مما يؤيد أنها كانت تستخدم لبصم هذه الوحدة الخطية باللون الأسود . شكل (١٤٦) يبين سطح البصمة ، وتظهر فيه العناصر الخطية محفورة على المقطع

العرض لكتلة الخشب بمهارة ودقة فائقتين . ويبلغ عمق الحفر على هذه البصمة $\frac{1}{2}$ ٤ مم . وشكل (١٤٧) يبين كتلة البصمة بالمنظور ، وفيه يظهر أسلوب تشكيل مقبضها " المحفور من كتلة البصمة على هيئة افريز طولى ، كما يظهر فى هذا الشكل ، عمق العناصر البارزة فى هذه البصمة عن الأجزاء الغائرة منها .



شكل (١٤٨)

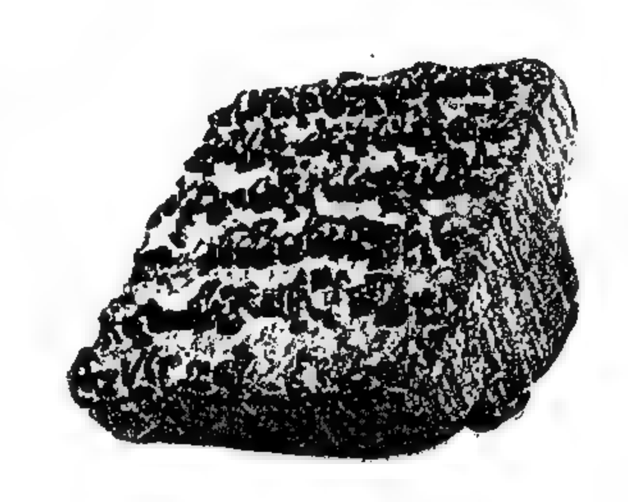




شكل (١٤٩)

شكلا (١٤٨) و (١٤٩) يمثلان بصمة خشبية من المجموعة الخاصة التى نورد توصيفها فى هذا الباب . الشكل الأول يمثل منظورا لكتلتها . والشكل الثانى يبين سطح البصمة المحفور وقد أخذت عناصر وحداته الخطية عن بعض آيات من سورة الفتح ، ويبدو أن هذه البصمة لم تستعمل حيث لم يلاحظ الباحث عليها آثار لصبغات . كما يلاحظ أن أجزاءها البارزة بحالة جيدة جداً . ومن فحص تلك البصمة ومتابعة ما كتب عليها ، تبين أن الحفار الذى صنعها أخطأ فى كتابة النص الكريم حيث كتب عليها : بسم الله الرحمن الرحيم . انا فتحنا لك فتحاً مبينا ليغفر الله ما تقدم من ذنبك وما تأخر ويتم نعمته عليك صراطا . صدق الله العظيم وقد أغفل الحفار سهوا كلمة " ويهديك " قبل كلمة

صراطا ويحتمل جدا أن هذه البصمة لم تستعمل لهذا الخطأ فى النص الكريم . والبصمة مصنوعة من خشب الماهوجنى ، وعمق الحفر فيها يبلغ ٥ مم .



شكل (١٥٠)



شكل (١٥١)

بصمة خشبية من المجموعة الخاصة . مصنوعة من خشب السرو ، ومن ملاحظة صباغة وحداتها البارزة بتأثيرات لونية سوداء ، يتبين أنها كانت تستخدم لبصم اللون الأسود . أبعادها كما يلى : ١٤ سم ، $\frac{1}{2}$ ١٣ سم ، $\frac{1}{2}$ ٥ سم والحفر فيهما منفذ على المقطع العرضى . شكل (١٥٠) يبين كتلة البصمة بالمنظور ، وفيه تظهر آثار تآكل بعض من وحداتها البارزة ، مما يرجح احتمال قدمها وطول فترة استعمالها . وشكل (١٥١) يبين سطح البصمة ، وهو على شكل رباعى ، محفور عليه بالحفر البارز كتابات بالخط النسخ ، لجزء من دعاء . ويبدو أنه كان يبصم بها على المناديل الكبيرة " والطرح " للتبرك . وأسلوب الحفر على هذه البصمة يشير الى دقة وحذق الصانع الذى أنجزها ، ويبين مدى تفهمه لتقاليد وأصول الحفر على الخشب .



شكل (١٥٣)



شكل (١٥٢)

شكلا (١٥٢) و (١٥٣) يمثلان بصمة خشبية من المجموعة الخاصة • مصنوعة من خشب الجوز التركي • أبعادها كما يلي : ١٢ سم • ١٢ سم • ٥ سم • وهي كذلك من طائفة البصمات المخصصة لطباعة الوحدات ذات العناصر الخطية • والشكلان السابقان يوضحان تلك البصمة في وضعين مختلفين • الأول يبين كتلتها وتظهر فيه بوضوح العناصر البارزة التي تعلو الأجزاء الغائرة من الحفر بمقدار ٥ مم • والثاني يبين سطح تلك البصمة وتظهر شكل الوحدات الخطية المأخوذة عن حديث نبوى • وقد حفرت هذه الوحدات على المقطع العرضي لكتلة الخشب • وهذه البصمة تشبه البصمة السابقة من حيث آثار الألوان العالقة بها والاسلوب الفني للحفر • ومقارنة ما تقدم توصيفه من البصمات الخطية • بالوحدات الخطية المحفورة التي لازمت العناصر الزخرفية في مختلف العصور الاسلامية • يتضح لنا ارتباطها الوثيق بالتقاليد الاسلامية في فنون الحفر على الخشب من حيث مضمونها الشكلي وأسلوبها الفني في الحفر على الخشب •



شكل (١٥٥)

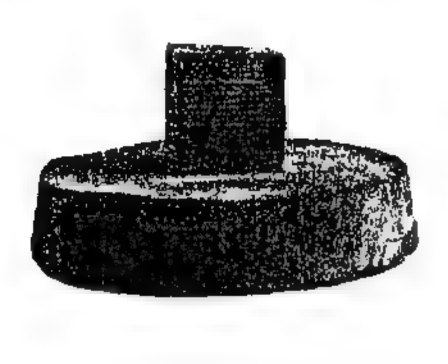


شكل (١٥٤)

بصمة خشبية من المجموعة الخاصة ، مصنوعة من خشب الماهوجنى ، أبعادها كمايلى : ١٢ $\frac{1}{2}$ سم ، ٥ سم ، ٦ $\frac{1}{2}$ سم . شكل (١٥٤) يبين كتلتها بالمنظور ، ويظهر فيه اتساع سطحها ذى الوحدات المحفورة على السطح المقابل له . وشكل (١٥٥) يبين مسقطا أفقيا لسطح البصمة وقد حفرت عليه كتابات بخط النسخ ، تبين بعد دراستها واستشارة بعض المراجع الدينية [1] أن عناصرها مأخوذة عن اسماء أهل الكهف . وبعد مراجعة ما ورد على هذه البصمة من كتابات بتفسير محمد الرازى تبين أنها مطابقة تماما لما ورد فى نصوص التفسير بل أضافت اسم الراعى الذى لم يرد فى تفسير محمد الرازى . والنص المكتوب على هذه البصمة يقول : كان على بن أبى طالب رضى الله عنه يقول عن أهل الكهف أنهم كانوا سبعة وأسماؤهم هى : يمليخا ومكشلينا ومشلينا ، وهؤلاء أصحاب يمين الملك وكان عن يساره مرنوش ودبرنوش وشاذنوش والسابع الراعى الذى رافقهم حين هربوا من ملكهم دقيانوس واسمه كفيشيططيوش . والثامن كلبهم واسمه قطمير . وفى هامش المرجع الذى رجع اليه الباحث ، تفسير للعلامة أبى السعود

(١) محمد الرازى فخرالدين ، ابن العلامة ضياء الدين عمر : " مفاتيح الغيب " التفسير الكبير ، ١٢٨٩ هـ . الجزء الخامس ص ٧٠١ .

ذكر فيه اسم الراعى الذى ورد على تلك البصمة مما يؤيد صحة الاسم . وأسلوب الحفر على هذه البصمة دقيق جدا وعمق الأجزاء الغائرة من الحفر فيها لا يزيد عن ٣ مم مما يشير الى حذق الصانع الذى قام بحفر تلك البصمة ، خاصة وأن نوع الخشب المصنوعة منه يعتبر من الأنواع التى تحتاج الى صانع حاذق فى فنه .



شكل (١٥٦)



شكل (١٥٧)

شكلا (١٥٦) و (١٥٧) يمثلان بصمة خشبية مصنوعة من خشب الجوز التركى ،وهى من الطائفة التى تخالط فيها الوحدات النباتية والهندسية عبارات خطية . ويبدو أنها كانت تستعمل كشعار يبصم به على عبوات خاصة ببعض مزارع انتاج الفاكهة . وذلك استنادا الى ما لاحظه الباحث عليها من الكتابات المحفورة ، تتمثل فى عبارة " التين محصول مفتخر " . والكتابة محصورة فى اطار على شكل هلال ،تعلوه جامة محرفة على شكل ثمرة التين يتوسطها كتابة تركية تشير الى اسم صاحب المزرعة . ويمثل الشكل الأول كتلة البصمة بالمنظور ويظهر فيها شكل مقبضها المشكل على هيئة منشور رباعى . وشكل (١٥٧) يبين سطح البصمة المحفور ويبلغ عمق الحفر فيها حوالى ٨ مم . وتبين من فحص ما علق بهذه البصمة من آثار لونية ،انها كانت مخصصة للبصم باللون الأسود وأبعاد تلك البصمة كما يلى : قطر مسطحها ٩ سم وسمك كتلتها ٣ سم وارتفاع مقبضها ٤ سم .

خاتمة الباب الرابع

اشتمل هذا الباب على توصيف الباحث لبعض بصمات الطباعة من انتاج القرن التاسع عشر ، تلك البصمات التى تيسر له الاطلاع عليها ، والمحفوظة فى مجموعتين ، احداهما بالجمعية الجغرافية بالقاهرة ، وكان قد جمعها " مونيه وأعوانه فى الثلاثينات من هذا القرن ، والمجموعة الثانية محفوظة فى مجموعة خاصة ، جمعت من أماكن متفرقة بمصر ، فى الفترة ما بين ١٩٠٦م الى ١٩٢٩م ، ويرجح عدم نشر أو توصيف أى قطعة منها ، ويتضمن التوصيف مكان حفظ هذه البصمات ، وذكر مقاساتها ونوع الخامات التى صنعت منها ، والأساليب الفنية التى اتبعت فى تنفيذها ، فضلا عن استنتاجات الباحث من ملاحظات المختلفة بالنسبة لكل بصمة ، مشفوعة بصور لهذه البصمات ، وقد اتبع فى توصيف مجموعتى البصمات منهج موضوعى تمثل فى تحليل محتواها وفقا للوجوه الرئيسية المتعلقة بها ، كما تضمن التوصيف الاجابة على بعض التساؤلات نذكر منها : فى أى الوجوه يتشابه أسلوب حفر تلك البصمات مع تقاليد وأصول الحفر فى الخشب ؟ وفى أيها يختلف هذا الاسلوب وبخاصة اذا ما قارناه ببعض اساليب الحفر فى تراثنا الفنى خلال العصور ، وبخاصة العصور الاسلامية والقبطية .

الباب الخامس

(الأهداف التربوية للرسالة)

بعدما تقدم ذكره فى الباب الرابع ، من توصيف لمجموعة البصمات الخشبية من انتاج القرن التاسع عشر ، والمحفوظة بالجمعية الجغرافية بالقاهرة ، بالاضافة الى مجموعة أخرى أشير اليها بالمجموعة الخاصة والتى اتضح بالدراسة المقارنة بينها وبين مجموعة بصمات الجمعية الجغرافية أن تاريخ صنعها يرجع للفترة نفسها • وذلك استنادا للأسباب التى تقدم الباحث بسردها فى الباب الثانى من الرسالة • ننتقل بعد ذلك الى مايمكن ان نستخلصه ونستنتجه من سياق الرسالة • يلى تلك الاستنتاجات اجاباً على بعض التساؤلات التى وردت فى منهج البحث ثم الحديث عن مدى الفائدة التى تعود من التوصيف ومناقشة بعض الأهداف التربوية لهذه الحرفة ،ثم ننتهى الى بعض التوصيات والآراء المقترحة •

استنتاجات

نعرض فى هذه الاستنتاجات ماخلص الباحث اليه عن ظروف انتاج هذه الحرفة فى مصر خلال القرن التاسع عشر ،وماتأثرت به نتيجة الأحداث التى مرت بها الحرف فى تلك الحقبة • وطبيعى أن حرفة الطباعة بالبصمات الخشبية تمثل قطاعا من قطاعات الحرف القديمة التى عاصرت حقبا متتابعة من الزمان ،تباينت فيها الاحوال السياسية

والاجتماعية والاقتصادية منذ العصور القديمة والوسطى ثم الاسلامية حتى مطلع القرن التاسع عشر . وقد ساعد استقرار الأوضاع على وجود حياة الترف والبذخ التي سادت مصر في فترات مختلفة حيث تنوعت فيها المنتجات . فازدهرت كثير من الحرف ومنها حرفة الطباعة بالبصمات .

وقد نستنتج من بعض الرسوم المسجلة على جدر المعابد المصرية القديمة أن الفنون والحرف كانت تؤدى جماعية . مثل الأعمال الجماعية الموجودة الآن في القاهرة ودمشق ، كما هي موجودة أيضا في بعض المدن الشرقية الأخرى ، حيث توجد بعض المصانع والورش المتخصصة في حرفة معينة بشارع واحد ، أو قسم واحد ، يؤيد هذا القول أحد الكتاب حيث يقول : (... يفحص كثير من الرسوم في مقابر الدولة الحديثة ، نخلص الى أن بعضا من الحرف كانت تنفذ في مصانع جماعية ؛ وبالاضافة الى النصوص الموضحة بالرسوم الحائطية ، التي توحي لنا بأن كل مجموعات الحرفيين كالحفارين في الأحجار او في الاخشاب ، والنحاسين والصياغ والجواهرجية ، ونقاشي الأحجار ، وصانعي أواني الزهور المعدنية ، والأسلحة ، كانوا جميعهم يؤدون حرفهم داخل مصنع واحد " ...)(1) ويحاول الكاتب أن يشرح لماذا كانت الحرف في مصر القديمة تؤدى في مكان واحد فيقول (.. انه من الملاحظ ان التماثيل الخشبية وربما الحجرية

1- Montet, "Everyday Life in Egypt in the Days of Ramsses the Great", (London, 1959), p. 143.

أيضا ،كانت تزخرف ،ثم تطعم أو ترصع ، وأن بعضا من قطع الصريات ،والاثاثات والأسلحة ، كانت تجمل بالحفر وتطعم بالأحجار الكريمة ، وكان الصانع الحرفي اما أن يكون مجيدا لعدة حرف ، أو كان الأمر يتطلب وجود عدد من المتخصصين جنبا الى جنب يتناول كل منهم القطعة الفنية حتى يتم عملها ...)[1]، يتضح لنا مما تقدم أن إدماج حرفتين أو اكثر في مجال واحد ،كان شائعا منذ القدم ،وأن الصانع الحرفي الحاذق والمجيد لعدة مجالات وقد نقل هذه التقاليد التي كانت لها جذور راسخة منذ القدم عن أسلافه من الحرفيين ،وقد تمثلت هذه التقاليد أيضا فيها لاحتفاظه على أسلوب العمل في حرفة الطباعة بالبصمات الخشبية التي كان يقوم بها عامل حرفي واحد يحفر البصمة ثم يشكلها ،ويقوم باعداد صبغات وألوان الطباعة من الأعشاب المحلية المطارة ،ثم يتم عمله بصبغ وتثبيت القطع المبصومة ،وقد يتولى توزيعها وتسويقها بنفسه .

ومن خلال توصيفنا لمجموعتي البصمات ،وتحليل محتواها ،خلصنا الى استنتاجات اتسمت بطابع العموم كان من أبرزها ،ارتباط الكثير منها بتقاليد اسلامية في فنون الحفر على الخشب وقد قلت هذه الاستنتاجات بعد مقارنة طرق تشكيل الوحدات فيهما بنماذج من الحفر القديم لاسيما الأخشاب التي كانت مطعمة بالصدف ،ومقطات بعض وحدات التطعيم فيها وبخاصة ذلك النمط الذي عرف منذ الدولة الحديثة في حضارة مصر الفرعونية والتي كان ينفذ فيها ذلك النوع من الحفر توطئة لتطعيمه ،ثم تتابعت معرفة ذلك النمط من الحفر على مر العصور إلى أن بلغ ذروته في العهد المملوكي

1- Montet, "Everyday Life in Egypt in the Days of Ramsses the Great", (London, 1959), p. 144.

كما إنتهى الباحث أيضا الى تبيان أوجه التقارب بين العدد والأدوات التى كانت تستخدم فى حفر الأخشاب وتلك التى تستخدم فى صنع البصمات الخشبية .

وخلصنا من توصيف هذه البصمات الى استنتاجات رئيسية تتعلق بالسمات الخاصة بها ، وتضمنت هذه الاستنتاجات نقاطا جوهرية ارتبطت بعناصر قام الباحث بتصنيفها على الوجه التالى :

أولا : حصر للعناصر والوحدات التى اشتملت عليها البصمات .

ثانيا : شرح لطرق تشكيل كتلة البصمات ،وشكل مقابضها ، والصفات الفنية الأخرى التى تتصل بأسلوب الحفر ونوعه .

ثالثا : تحصيل لنوع المهارات التى كان يحذقها منتج البصمات نفسه ،وهل كان من الحرفيين المجيدين لأكثر من حرفة واحدة .

رابعا : سرد لبعض الخلفات التى اعتمدت عليها الحرفة فى صنع البصمات الخشبية .

وقد اتبع الباحث فى توصيفه الظاهرى للبصمات منهجا موضوعيا ،تمثل فى تقسيمها إلى قسمين ، كان الأول على أساس عناصر الوحدات الزخرفية المحفورة على البصمة والثانى على أساس وحدة اللون المخصصة له البصمة .

ويستنتج من دراسة عناصر الزخارف المحفورة عليها وتحديد أنواعها ، أنها إشتملت من حيث تصنيفها على أغلب العناصر التى إرتبطت بها وحدات الحفر فى العصور الإسلامية ، كما أن كثيرا من هذه العناصر تشابهت من حيث وحدات التصميم مع البصمات

الخشبية للطباعة صنع مدينة حماة بسوريا السابق الاشارة اليها • وقد أيد صحة هذا الاستنتاج مقارنة عناصر الزخرفة في البصمات الموصفة ، ببعض نماذج المجموعة من قطع النسيج المصرى المطبوع بالبصمات ، والتى أشير اليها فى الباب الثانى من الرسالة بمجموعة الأسكندرية •

وقد اشتملت هذه العناصر على وحدات خطية لكتابات بالخط النسخ ،ووحدات هندسية ونباتية ، أو هندسية مختلطة بأشكال من الطيور أو الحيوانات • ومن بين الوحدات التى جاءت فى هذا التصنيف وحدة الشجرات او مجموعة التصميمات ذات الوحدات الشجرة ، والتى يتبين مدى إختلافها عن شهيلاتها من حيث وحدة الزخرفة عليها من المجموعات الأخرى مما يدل على بعد هذه الطائفة من البصمات عن الطابع الإسلامى المصرى ،وارتباطها بالذوق الأجنبى الذى كان سائدا فى مصر خلال فترة الاحتلال التركى ، مما صبغ بعض الزخارف بالذوق التركى ،ومن ثم نقلته الأجيال التى نشأت فى ظل هذا الطابع الدخيل إلى الأجيال اللاحقة وهلم جرا •

كما يستنتج من التصنيف المرتبط بوحدة اللون أن البصمات التى حفرت وحداتها على هيئة أشكال الورود او الزهور ،كانت تبصم باللونين الأحمر والبنفسجى •

والبصمات المحفورة وحداتها على هيئة أشكال فروع ووريقات النباتات الدقيقة التكوين كانت تبصم باللون الأخضر أو تبصم بمحلول عازل اشير اليه فى التصميمة الصناعية القديمة بمحلول الصمغ أو الترناق • وتنتهى هذه الطائفة من البصمات إلى اللون الأبيض •

وهناك طائفة أخرى من البصمات ، كانت مخصصة لطباعة اللون البرتقالـــــي أما البصمات التى خصصت لطباعة اللون الأسود ، فقد كانت من فئتين • الأولـــى خصصت للكتابات الخطيــة ، والثانيــة خصصت للرســم أو التحديد فى مجموعـــات البصمات المركبــة والسابــق الاشارة إليهمــا التى كان يصمم بها وحدات مكونة من عـدة ألوان تتداخل مع بعضهـــا •

وتختص بصمة الرســم أو التحديد فى هذه المجموعات بطباعة اللون الأسود فقـط

هذه الاستنتاجات السابقـة كانت بناء على ملاحظة ماعلق بالبصمات الموصفـه من آثار لصبغات بالألوا ن التى تقدم ذكرها •

ويلاحظ من تنوع أشكال كتل البصمات الموصفــة فى هذه الرسالة والموضحة بعـــض من نماذجهـــا فى الأشكال (٢٦ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩) ، أن فئة منها لها مقبـــض قائم على جســم البصمة ، بينما حفــر المقبــض فى مجموعة أخرى على هيئة حفرتين متقابلتين • كما لوحظ أن المقبــض فى فئــة ثالثــة إتخذ شكلا يماثل إفريزا طوليا أو مستعرضا مع جسم البصمـــة • بينما تبيـــن من المجموعة الأخرى أنها بدون مقبض ظاهر أو محفور • وعنـــد ملاحظــة تشكيــل هذه البصمات نرى ظاهرة عامة تشملها جميعا بمختلف أشكالها وتتمثــل هذه الظاهرة فى اتساع سطح البصمـــة المحفورة عليه الوحدات البارزة عن سطحها العلوى وأنها تتخذ شكـــلا مخروطيا ناقصا أو هرميا ناقصا • وقد تبيـــن أن لهذا الشكل المميز ارتباطا بأصول الحرفــة وتقاليدهـــا ، ذلك حتى يتمكن الصانع من أن يتابع الوحدات المصبوبة ويحدد مكان التكرار بالبصمة ، دون أن تعوق البصمة عمله إذا ماشكلت بطريقة مغايـر ة

لهذا الوضع، الأمر الذي يجعل عملية وضع البصمة في مكانها المحدد أثناء الطباعة عسيرا ، ونتائجه غير مضمونة .

ومقارنة فئة البصمات ذات المقابض القائمة بالفئة الأخرى ذات الحفرتين المتقابلتين ، نخلص الى أن المقبض القائم يعمل في البصمة التي يزيد حجمها عن الحجم الذي يستطيع العامل أن يتحكم فيه بقبضة يده ، وقد أيد المعاصرون من هذه الحرفة هذا الاستنتاج وأضافوا : أن القالب ذا اليد ، أحدث من القالب ذي الحفرتين .

كما نخلص من تحديد أبعاد البصمة الثلاثة أن ارتفاعها جاء على هذه النسبة من طولها وعرضها لأسباب فنية تتصل بتحمل البصمة لعمليات الطرق عليها بالدقماق الخشبي أثناء عملية الطباعة وخاصة في الأقمشة السميكة ، دون أن تتعرض البصمة للكسر كما لوحظ أن حفر العناصر في الكثير من البصمات نفذ على المقطع العرضي لكتلة الخشب، وهذه الظاهرة تعتبر في أصول صناعة الأخشاب بصفة عامة وحرفة الحفر بصفة خاصة من العمليات الصعبة وغير الشائعة ، نظرا لأن القطاع العرضي في الأخشاب لايقبل الصقل إلا في حالات نادرة ، ومحدودة لبعض أنواع من أخشاب خاصة . وبسؤال كثير من المختصين في هذه الحرفة ذكروا : أن هذه الطريقة في تجهيز وحفر البصمات في القطاع العرضي لكتلة الخشب إنما يعمل " كَحُكْم " الصناعة - على حد تعبيرهم - لأن مسام الخشب في القطاع العرضي " الأعمى " - يساعد على عملية امتصاص اللون والتحكم في درجته على سطح الأقمشة .

ومن الحديث الذي ورد في الباب الثاني من هذه الرسالة عن طبيعة الحرفة

بالاضافة الى ماتبيناه عن توصيف تلك البصمات ، وتحليل محتولها على أساس عناصر تشكيل وحداتها ، ثم مناقشة الأساليب المختلفة كتشكيل كتلتها ، وفى أى الوجوه ـ تتشابه البصمات رغم إختلاف أشكالها ، وفى أيها تختلف . وماخلصنا به من استنتاجات اتسمت بطابع العموم يجدر بنا أن ننتقل بالحديث بعد ذلك إلى منتج تلك البصمات وما تبيناه عن طبيعة هذه الحرفة ذات الكيان الترابط يمكن أن نستنتج كيف تبدو شخصيته فيما ينتج وهل هو من الصناع الحاذقين لعدة مجالات ذات تخصصات متباينة أو أن طبيعة العمل فى هذه الحرفة يتطلب بالضرورة إنفراده بجانب دقيق من هذه الحرفة دون غيره ، على أن يتم العمل فيها عدد من المتخصصين ، يتداول كل منهم دربا من دروب المهارات والتخصصات حتى يتم إنجازها . هذا فضلا عن عدى تشابهه مع حفار الخشب الذى يتم بعمله زخرفة الأثاثات .

والخرفة كما سبق القول يلزم لتكاملها مجالات متعددة ، تتم بعضها البعض لتصل فى النهاية الى المبصومات ، التى راجت وذاع صيتها خلال القرن التاسع عشر ، أيد هذا القول ماذكره " اميش " فى معرض حديثه عن أسواق القاهرة عام ١٨٨٤ ميلادية بالإضافة الى قول كلوت بك فى تقريره عن رواج تلك المبصومات ومنافستها للواردة من الخارج . وقد ساعد ربط صناعة تلك المبصومات فى مصر وما استخلصناه من الدراسة المماثلة التى نشرها " جُولْمار " عن بصمات الطباعة فى حُماة بسوريا ـ فضلا عن تقارب وحدات البصمات فى مصر خلال القرن التاسع عشر ، بوحدات الطباعة فى نفس الدراسة ـ على استنتاج نوعية منتج هذه الحرفة ، المتمثلة فى كونه من الفئة التى تجيد أكثر من حرفة تكمل بعضها البعض ، فهو حفار يجيد الأصول الفنية الدقيقة

لصناعة الحفر في الخشب وذلك نظراً لما تتطلبه العمل بالضرورة ، من إعداد بصمات قد تكون غاية في الدقة ، بحيث يلزم لحفرها صانع حاذق في فنه ، لذا نستنتج أن يكون منتجها من الحفارين حاذقي الصناعة ، والبصمة الخشبية بعد إنجازها لها وظيفة أخرى ، غير وظيفة الحفر بغرض تجميل الأثاثات ، فلا بد أن يرتبط إنتاجها بفهم ، واستيعاب الأصول الفنية لحرفة الطباعة . وقد يتطلب الأمر أيضاً أثناء الطباعة تصحيح بعض العناصر البارزة أو الغائرة . ويؤيد هذا القول ما ذكر أيضاً في دراسة حماة (... أن صاحب العمل في هذه الحرفة أو المعلم ، صناعته الأصلية حفار للخشب ، وهو يقوم بحفر القوالب ، بمساعدة عدد من الصبية المتتلمذين عليه...)(1)

وقد أيد هذا النص أيضا ارباب هذه الحرفة المعاصرين فذكروا أن أصحاب العمل في هذه الحرفة كانوا أصلا من الحفارين الذين ألموا بأصول صناعة الطباعة ، بجانب تخصصهم الأصلي وهو حفر الخشب الذي اتجهوا به الى هذه الحرفة ذات المجالات المتعددة والمتكاملة . غير أننا نستشف على الرغم من مزاولة الحفار في الخشب مهنة الطباعة ، وممارسته مجموعة تخصصات حرفيه ، في وقت واحد ، أن الأقمشة المبصومة كانت تحتاج إلى أن يتعهدها فئات مختلفة من الصناع ، كل يختص أثناء عملية بصم الأقمشة ، ببصم لون واحد . وذلك حتى لا تلوث يديه وهي مغموسة في لون محدد الألوان الأخرى المراد تعاقب بصمها على القماش ، فلو أن الصانع كما سبق القول يتعدد في تخصصاته ، نراه يتحدد أثناء بصم الأقمشة بألوان يحاول قدر المستطاع الحفاظ على بريقها ، ونقاوتها عن طريق عدم خلطها بغيرها ، هذا فضلا عن تحديد لون تبصم به البصمات وتظل ملتزمة به إلى أن تستهلك البصمة كلية ، وذلك لانه مهما حاول الصانع

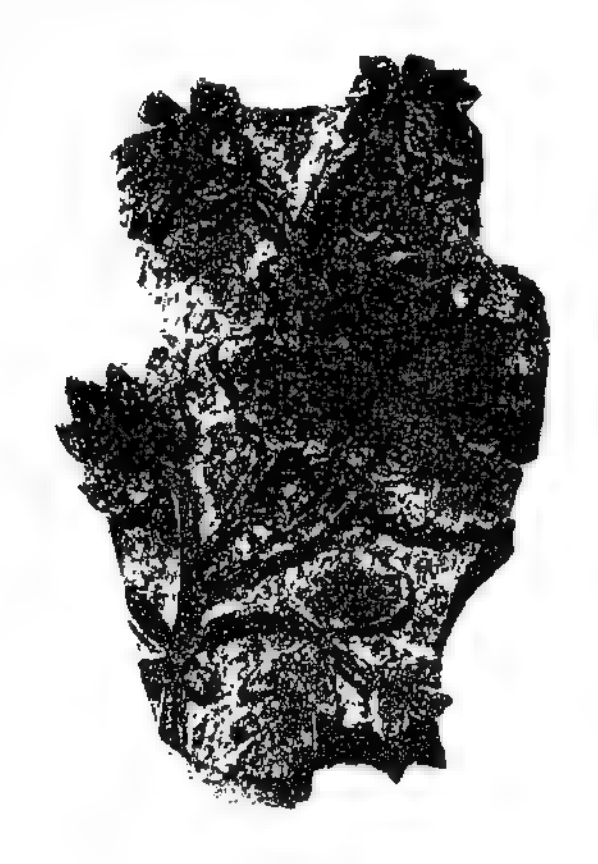
1- Gaulmer, J., "Note sur Les Toiles Imprimees de Hama", (Damas, 1937), p. 266.

غسل البصمات وازالة الألوان العالقة بها لاستخدامها في لون آخر ، فانه يخفق في ذلك ، حتى ولو استخدم أكثر الوسائل المنظفة نجاحا ، لأن البصمة يظل اللون الأصلي عالق بها لامتصاص مسامها له . وهذا ما لاحظناه على بعض البصمات الموصوفة رغم قدمها .

تســـاؤلات

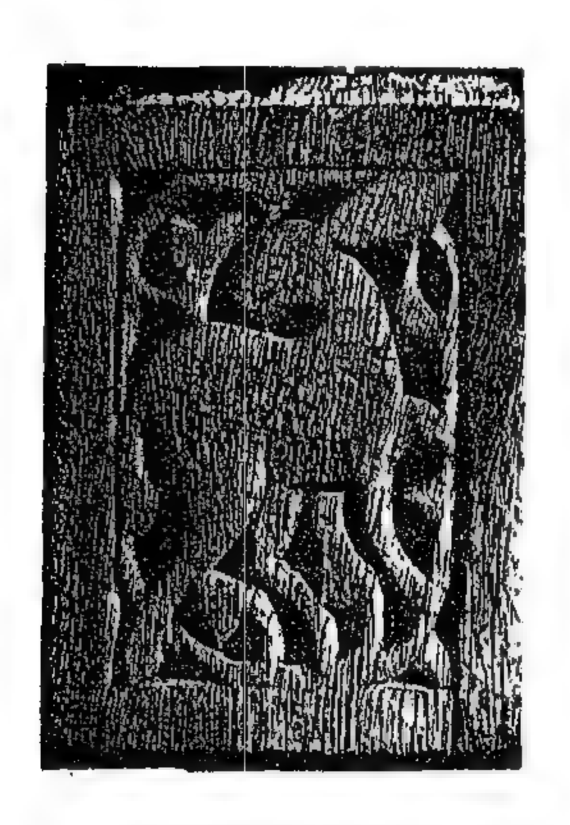
بعد تلك الاستنتاجات ، وقبل أن نعرض لما يستفاد به من التوصيف الـــذى آوردناه فى الباب الرابع ، وما تضمنته الحرفة من قيم تربوية ، علينا أن نجيب علـــى التساؤلات التى جاءت فى منهج البحث .

أولا : هل هذه الحرفة مفردة ، أم مرتبطة بحرفة الحفر على الخشب ؟



شكل (١٥٨)

(سطح بصمة طباعة خشبية صنع القـــرن التاســـع عشـــر).



شكل (١٥٩)

(حشوة خشبية محفورة (حفريات الفسطاط)

<u>وللاجابة على هذا السؤال نقول :</u>

ماتبين من التوصيف للبصمات الخشبية فى الباب الرابع ، وبالمقارنة بينها وبين شكل الحشوات الخشبية الواردة فى الباب الثانى أشكال (٩ ، ١٠ ، ١١٥ ، ١٢٤ ، ١٣٦) نجد أن أسلوب الحفر متشابه الى حد كبير ، بل يكاد يطابق الأصول الصناعية التى التزمت بـه غالبية البصمات فى حفرها •

ونورد فى شكل (١٥٩ صورة تمثل حشوة محفورة، وهى من باب وجد فى حفريات الفسطاط" ـ والحشوة محفوظة بمتحف الفنون الإسلامية بالقاهرة ـ وفى شكل (١٥٨) صورة لسطح بصمة خشبية من الطائفة المشجرة • وبالمقارنة تتبين تشابه أسلوب المعالجة الفنية فى النموذجين • وفى تصنيفنا السابق للبصمات الخشبية الموصفة فى هذه الرسالة والتى أوردناها فى خمس مجموعات ، مجموعة هندسية الوحدات ومجموعة نباتية أو مشجرة ومجموعة تجمع بين الوحدات النباتية وعناصر من أشكال الطير أو الحيوان ومجموعة خطية تتسم وحداتها بكتابات أو آيات قرآنية مكتوبة بخط النسخ أو الثلث ومجموعة تتخذ عناصرها من شكل للطير أو الحيوان • وبمقارنة أصناف البصمات الخمس بما يماثلها من حيث وحدة التصميم فى الأشغال الخشبية المجملة بالحفر ، نجدها تشابهها أيضا من حيث الأسلوب والشكل الزخرفى وطريقة التنفيذ •

ونستنتج من ذلك احتمال توثيق الصلة بين بعض فروع الحفر فى الخشب وصناعة بصمات الطباعة الخشبية ، ونستنتج كذلك أن ارباب صناعة البصمات كانوا أصلا من الحفارين

فى الخشب لتجميله ،بحيث يأتى الحفر كحلية متممة لقطع الأثاث أو لأشغال النجـــارة الخاصة بالعمارة والانشاءات الخشبيــة • ثم اتجهوا إلى صناعة بصمات الطباعة ،فجمعوا بذلك بين حرفتى الحفر فى الخشب كمجال من مجالات النجارة ،لأن النجارة تلعــب دورا فى تجهيز الأخشاب الخاصة بتلك البصمات من حيث إعداد كتلتها ،وشقها ثــم تسوية سطحها بوسائل التسوية وحددها وأدواتها الخاصة • وألموا أيضا بأصول حرفـــة الطباعة وتجهيز وتحضير أصباغها وألوانها ثم بالأصول الفنية للبصم أو الختم بالبصمة،وجميع هذه المجالات نجدها تتكامل فى هذه الحرفـة فى خبرة كليـة شاملـة •

وقـد أيد هذا القول مذكرة " جولمار " فى دراسة حماة بسوريا السابق الاشارة إليها فى الفصل الثانى من هذه الرسالة كما أيد هذا الرأى كذلك الستون من أرباب هذه الحرفـة المعاصرين ،فرجحوا أن المعلم أو صاحب العمل فى هذه الحرفة لابد أن يكون حاذقا فى حرفـة الحفر على الخشب " أسطى قمجى " ممن توارثوا أسرار صناعتهــم عن أسلافهـم على النحو الذى كان شائعا طوال الحضارة العربيـة فى مصر ،وظل هـكذا خلال العهد التركـى ثم خلال القرن التاسع عشر حتى انتهى هذا التقليد وهــذا اللون من التوارث على أيدى الصناع الأرمن الذيـن جاء ذكرهم على لسان البقية المتبقية من أرباب هذه الحرفـة اليوم •

ثانيا : هل كانت هذه الحرفـة مرتبطة بتقاليد إسلامية فى فنون الحفر على الخشب؟

للاجابة على هذا السؤال نعود مرة أخرى لباب التوصيف من هذه الرسالـــة فباستعراض ماورد به من أشكال لأنواع مختلفـة من البصمات الخشبية • تتبين مـــن

الملاحظة الظاهرية لأشكال وحداتها الزخرفية المحفورة على سطح تلك المصبعات، أن بعضها يتخذ شكلا هندسيا مجردا ، بينما مجموعة اخرى تأخذ وحداتها عن النباتات أو الزهور أو الورود ، ونجد مجموعة ثالثة تختص بالعناصر الخطية الممثلة للكتابات أو للأحاديث أو للتعاويذ أو للآيات القرآنية ، ونجد نموذجا واحدا يأخذ عناصر زخرفته عن شكل طير فاردا جناحيه ، ثم نجد مجموعة كبيرة تجنح نحو الوحدات المعمرة •

تعود بعد ذلك للعناصر الزخرفية ، التى استمدت منها فنون الحفر على الخشب وحداتها فى عصوره الإسلامية المختلفة فنجدها اشتملت كذلك على الوحدات النباتية المحورة ، والأشكال الهندسية المجردة وفى العصر الفاطمى بدأت الرسوم الآدمية والحيوانية وبعض وحدات من أشكال الطيور تظهر كذلك فضلا عن الخطوط الحلزونية المغزلية التى كانت سمة بارزة للنمط الطولونى • كما أن عناصر الخط بنوعيه الكوفى والنسخى قد استخدما أيضا ضمن العناصر الزخرفية لوحدات الحفر بأنواعه فى العصور الإسلامية المتتالية •

ومن بين المجموعة الهندسية للبصمات ورد فى الباب الثانى فى شكل (٤) صورة لرقعة من القماش مبصومة بنوع من البصمات ذات الوحدات الهندسية متقاطعة ، تشابه " الصلبان " فى وحدة تكرارها وبالمقارنة بين تلك الرقعة وبين ماجاء فى نفس الباب فى شكل (٥) الذى يمثل قطعة من مشربية قديمة لجزء من شباك خشبى صنع خلال القرن التاسع الميلادى لمسجد أحمد بن طولون ، نجد تشابها فى فكرة التصميم بين تلك الرقعة المبصومة وقطعة المشربية القديمة ، مما يرجح أن تكون الفكرة مستمدة عن تقاليد إسلامية متوارثة • ومن المجموعة الهندسية أيضا وفى الأشكال

(٦ ، ٧ ، ٨) من الباب الثاني أيضا ، نجد تشابها بينها وبين بعض البصمات الموصفة فنجد من بينها ما تتخذ وحدات تصميمها من ذلك النوع الذي تتداخل فيه الخطوط مع بعضها مكونة تكرارات طولية وعرضيـــة ، على غرار التقسيمات الهندسية التي راجت فـــي الزخارف الاسلامية منذ العصرين الأيوبي والمملوكي ، والتي تمثل وحدات زخرفيـــة متعددة الأضـــلاع ، متشابكة ومتداخلـة في عناصرها، تتخذ وحداتها عن الأشكـــــال الهندسية المجردة مثل المربع والمسدس والمثمن وغيرها •

وبما ذكرتنا بصمتـا عين الكتكوت السابق الإشارة عنهما ، والواردتان في شكلـــي (١ ، ٢) من الباب نفسه ، بتشابه يكاد يكون مطابقا للحشوتين الخشبيتين الواردتين في شكلي (٧ ، ٨) وهذا التشابه جاء في فكرة التصميم ونستنتج أن تكون هذه الفكـــرة مرتبطـــة بالتقاليـــد الاسلامية من حيث المضمون الشكلي ، وقد تبين للباحث كذلك بعـــد فحص ومقارنة هاتين البصمتين وبعض قطع الأقمشة المبصومة التي تمكـــن من الاطلاع عليها مايؤيد هذا الاستنتاج في ارتباط هذا النوع من البصمات بتقاليد عناصر الحفر الاسلامي •

كما تبيـــن للباحث بعد فحص ومقارنة بعض البصمات الموصفة والتي تبقت من القرن التاسع عشـــر لاسيما المجموعة النباتيـــة ذات الفروع التي تنتهي بزهور أو ورود ـ وبعـــض الحشوات والمشغولات الخشبيـــة التي وردت في أشكال (٩ ، ١٠ ، ١١ ، ١٢ ، ١٣) أنها تتشابه معها من حيث المضمون الشكلي كما أن بعض البصمات ذات الوحدات النباتيـــة يلاحظ أن فروعها تتخذ شكلا حلزونيا " مغزليا " يقارب النمط الطولوني • وكذلك نجـــد النموذج الوحيـــد في المجموعة الموصفـــة الذي يتخذ تصميمه على شكل الطير ، يقـــارب

أشكال الطيور التي خالطت الفروع النباتية في نمط الحفر الفاطمي .

وتذكرنا مجموعة البصمات الخطية ، بأشرطة الكتابة التي كانت تمثل الآيات القرآنية في خطوط أفقية ، وأسماء الخلفاء في خطوط رأسية ، في جميع العصور الإسلامية منذ العباسي حتى المملوكي . وبمقارنة هذه البصمات الخطية بتلك الوحدات الخطية التي لازمت العناصر الزخرفية في مختلف العصور الاسلامية ، يتضح لنا إرتباطها الوثيق بالتقاليد الاسلامية في فنون الحفر من حيث مضمونها الشكلي وأسلوبها الفني في الحفر .

أما مجموعة البصمات ذات الوحدات المشجرة ، والتي سبقت الاشارة إليها بمجموعة المشجرات ، فقد تبين للباحث أنها تبتعد عن الذوق العربي المصري . ويحتمل أنها قد تكون مرتبطة بالذوق والتقاليد التركية الدخيلة ، نتيجة لما فعله الأتراك ابان حكمهم ، واستعانتهم حينذاك بالعديد من الصناع الأجانب الذين كانوا بدورهم يمزجون بين أنماط فنية متعددة المصادر ، وقد استمر هذا على ما يبدو خلال فترات زمنية امتدت بين القرنين السادس عشر والتاسع عشر ، حيث تأثرت شتى نواحي الفنون بهذا الخليط من الذوق الدخيل ومنها بصمات الطباعة الخشبية . وعلى الرغم من هذا فإن بعضًا من هذه البصمات قد ظل متمسكا بالتقاليد الإسلامية في التصميم والحفر على الأخشاب .

وللاجابة على السؤال السابق جانب آخر ، حيث اختصت الاجابة السابقة بأشكال الوحدات الزخرفية وصلتها بالتقاليد الاسلامية ، دون التنويه عن أصول الصناعة

وسوف نورد فيما يلى ارتباط تلك البصمات من حيث اصول الصناعة فيها بحرفة الحفر في العهود الإسلامية .

ماتبين من التوصيف للبصمات الخشبية وبالمقارنة بينها وبين أشكال الحشوات الخشبية الواردة في الباب الثاني في أشكال (٩ ، ١٠ ، ١١ ، ١٢ ، ١٣) نجد أن بعضا من البصمات إلتزمت بالأصول الصناعية التي ارتبطت بالتقاليد ، فبعض البصمات نذكر منها شكل (٦٦) يذكرنا بأسلوب الحفر الطولوني الذي يتمثل في زخارف النبات المحور وعمق الحفر مع ضيق المساحات بين الاشكال البارزة . كما تذكرنا بصمة أخرى بنمط آخر من أنماط الحفر الاسلامي لاسيما في العصر المملوكي ، فبمقارنة البصمة المبينة في شكل ٦٣ بنماذج من الخشب المملوكي التي كانت مطعمة بالصدف أو السن وسقلت وحدات التطعيم فيها ، نتبين اوجه تشابه كبيرة جدا بين اسلوب الحفر المملوكي وهذه البصمة مما يرجح ارتباطها كذلك بتقاليد إسلامية راسخة في فنون الحفر على الخشب .

بعد الاجابة على التساؤلات السالفة الذكر ، نتساءل مرة أخرى عن مدى الاستفادة الممكنة من التوصيف السابق ذكره في مجالات التعليم العام .

مدى الفائدة التي تعود من التوصيف:

يمكن الاطلاع على مثل هذه الرسالة للوقوف على الأصول الفنية التي التزمت بها حرفة الطباعة بالبصمات مما يزيد من ثقافة التلميذ العامة هذا فضلا عن توثيق صلته بحرفة شعبية من تراثه ، ربما خفيت بعضا من معالمها ، وخاصة

ماكانت عليه فى مصر خلال القرن التاسع عشر ، وتحديد صلتها بأنماط الحفر على الخشب فى العصور السابقة الحديث عنها فى اللمحة التاريخية بالباب الأول . وقد يساعد ذلك على إدراك قيمة ما احتوته المتاحف من الأعمال الفنية فتزداد معرفة التلميذ بمجموعة من الخبرات فضلا عن إلمامه بما تركه السلف من تراث عريق يعتز به ويفخر بإنتاجه .

كما تيسر للتلميذ بالاطلاع على القطع الوارد وصفها فى هذه الرسالة أن يلم بأسلوب آخر من الأساليب التى اتبعت فى مجالات حرفة الحفر على الخشب وكيفية معالجة الصناع لطرق متعددة فى تشكيل وحفر الخشب لشتى الأغراض ، نفعية كانت أو مجرد حلية تأتى متممة لنجارة الاثاث ونجارة العمارة ، فضلا عن انواع من التماثيل الخشبية ، ولعل تحليل تلك الاساليب التى وجهت الحفر تلك الوجهة فى صنع أدوات استهلاكية قد تفتح السبل امام التلاميذ للتجريب على النحو نفسه والسعى للابتكار داخل نطاق الالتزام بطابع تقليدى له سماته المقننه .

ومما لا شك فى أن التذوق الفنى الذى تسعى إلى إيجاده مقررات التربية الفنية ، لاتسعى إليه لمجرد النظر إلى الفنون القديمة على أنها تستمد جمالها من قدمها واحتفاظ المتاحف بها ، وتخصيص ماكان يجول بنفس منتجها أثناء عملها ، بقدر ما تسعى إلى إكسابه تذوقا فنيا مبنيا على الدراسة ، وللفحص وتحليل محتوى النماذج ، وبخاصة منتجات الحرف .

وهذا ما يخلص اليه التلميذ من تتبعه لمجموعتى البصمات الموصفه فى هـــذه الرسالة ، فمن المحتمل جدا أن يدرك أن تقويم القطع الفنيـه لا يقتصر على مجـــرد الفحص الظاهرى وادراك ما بها من علاقات جماليه فحسب • بل الواقع أن هـــذا التقويم يعتمد كذلك على الدراية بنوع الأدوات التى استخدمت فيها ، ونوع الخامـات التى صنعت منها والاساليب الفنيه التى قامت عليها ، بمعنى أن يعيش المتذوق الخبرة نفسها ، ويتتبـع الأثر الذى تركـه منتج القطعة الفنيـه وهكذا تتفتح امام التلميـذ آفاق جديدة ، يخلص منها الى أن التذوق والاستمتاع بالعمل الفنى له منهجيـــه ، وأن الحكم الجزافى على الاشياء ، وخاصـة فى الاعمال الفنيه ، لايكون بالتندر بهـا دون الالمام بأصول صناعتـه والتقاليد الفنيـه التى التزمت بها • هذا فضـــلا عن أن هذا التوصيف يمكن التلميذ وحتى الشخص غير المتخصص عند الاطلاع عليهـا ومتابعة صورها التوضيحيـه أن يتعرف على هذه الحرفـه ، ويتفهم مدى ارتباطهـا بحرفـة الحفر على الخشب • كما يستطيع ارجاع بعض منها من حيث وحدات تصميمهـا إلى مصادره الفنيـه فى العصور الاسلاميـة ، بل ويتسنى لـه أن يميز بين البصمات التى ارتبطت بالتقاليد الاسلاميـة وغير الاسلاميـة من تراثنـا الفنى فى فنون الحفـر على الخشب ، وبين البصمات التى تأثرت بأنماط وأساليب جمالية دخيلـة ارتبطـت بالذوق التركى •

دور الحرف فى التربيـــة :

يتضمن هذا الجانب الاجابـة على سؤال سبق ذكره فى منهج البحث وهو خـاص بالأهداف التربويـة لحرفة الطباعة بالبصمات •

قبل أن نمضى فى سرد الأهداف التربوية فى هذه الرسالة ، وما يحتمل أن تحققه من جوانب تربوية وثقافيه . نورد لمحة عن دور الحرف فى التربية كعامل هام داخل البرنامج التربوى .

وبما أن الحديث يتعرض بالدرجة الاولى لمجال التربية الفنية فسوف نقدم فى هذا الباب أيضا تحليلا مختصرا لمنهج التربية الفنية الحالى لمناقشة اهدافه ومحتوياته ، وتقويم دور الحرف فيه ، ويقصد بمنهج التربية الفنية ،المنهج الخاص بالمرحلة الاعدادية العامة وذلك لملا ئمته بالمرحلة التعليمية التى يرى الباحث انها ملائمة لتدريس وممارسة تلك الحرفة موضوع الرساله ضمن مقرراته . ومن المحتمل جدا أن توعية المتعلم فى هذه المرحلة التعليمية بالحرف التى كانت قائمة فى التراث القومى والشعبى لمجتمعه ،يعطيه أساسا متينا لاهتماماته بحرف المجتمع التى يرى من خلا لها حضارة اسلافه فيلم بعادات وتقاليد مجتمعه ، ويقدر تراثه، كما يزيد من ثقافته العامة .

وفى جمهورية مصر العربية يجاهد ، بعض الحرفيين الآن للوصول إلى أعلى مستوى من المهارة كالتى كانت موجودة من قبل . والأسباب التى يمكن للشخص أن ينسب إليها هذه الجهود ، أسباب متعددة أهمها : الحاجة المتزايدة إلى الإحساس الجمالى الذى أصبحنا لا نجده مع التحول إلى الاهتمام المتزايد بالانتاج بالجملة ، الذى ترتب عليه الاتجاه الى الميكنة والتحول السريع إلى الآلة . كما يلاحظ أن كثيرا من مناهج تاريخ الفنون فى الكليات المتخصصة ،ودروس التذوق فى مراحل التعليم العام ،تعطى أهمية كبرى للقطع الفنيه التى ترجع للعصور القديمة والوسطى وعصر

النهضة ، بالاضافة إلى التصوير المعاصر والنحت والعمارة • ومع إتفاق الباحث في الرأى بمدى أهمية هذا المجال كواحد من مجالات الثقافة العامة ، الا أن له ملاحظة عن اغفال التوعية بالحرف ، وبخاصة الحرف الشعبية فى مقررات التذوق الفنى فى الكثير من مناهج كليات الفنون ، وبعض مراحل التعليم العام على حد سواء • علما بأنها من اكثر المجالات اقترابا من التعبير الخلاق • ويؤكد بعض المهتمين بدراسة فنون الحضارات المختلفة للشعوب ، أن أصدق تمثيل لحضارات الشعوب يتمثل بالدرجة الاولى فى انتاج حرفها ، فضلا عما تنتجه من آثار ومنقولات• ومن هـؤلاء الكتاب من يرى أن الحرف هى اداة الوصل بالماضى ، ويقرر (••• أن التاريخ الانسانى ، او تاريخ أى حضارة يمكن أن نعيد تصورها عن طريق الحرف • فالانسان دائما يعمل بيديه مستعملا خامات بيئته الطبيعية للسيطرة عليها ، وفى مرحلة ثانية يطور استخدامه لهذه الخامات • وفى حقبة من حقب التاريخ عمل الانسان فى الطين والالياف والاخشاب والحجر والمعادن • وهى نفس الخامات التى نتعامل معها الآن • كما أن الحرف والفنون الناتجة عن تعامل الشعوب مع تلك الخامات تستطيع أن تحدثنا بصدق وافاضة عن شعوب هذه الحقب التاريخية أصدق تعبير •••)(1)

آراء عن دور الحرف فى التربية :

قام المربون والخبراء فى مجالات الفنون بدراسات عديدة لبيان دور الحرف فى التربية ، وكان من نتيجة هذه الدراسات تطور وجهات النظر المختلفة عن الحرف كمادة دراسية

1- Edward L. Mattil, Meaning in Crafts (Englewood Cliffs, N.J. Prentice-Hall, Inc., 1965), p. 11.

يجب أن تفرد المجالات فى المناهج كمقرر دراسى . والخبراء فى مجال الحرف شأنهم شأن المربين ، يعدو أنهم يعتقدون أن الحرف قد تقوم بخدمة ما ، هى بمثابة ربط الماضى بالحاضر وتقدم لنا مادة ذات توجيه ثقافى . ويذكر أحد الدارسيـــــن فى رسالته التى تقدم بها لدرجة الدكتوراة من جامعة نيويورك عام ١٩٧٠ (... أنه فى ربيع ١٩٦٦ أقيم مؤتمر ثقافى فدرالى عن دور الحرف فى التربية بمدينة نيويورك ، وكان من بين أعضاء هذا المؤتمر ممثلون للحرفيين ، ومعلمون ورؤساء أقسام للفـن والفنون الصناعيـة بمؤسسـات التربية ، وبعض من مديرى المتاحف والمعارض الفنيـة . وقد قدم مقرر هذا المؤتمر " ستانلى شارلز" المشروع بكلمة ذكر فيها (... أن الحرف فى التربية هى أساس عملية تأكيد التراث وهذا التأكيد يأتى عن طريـــــق خلق مشكلـة كلية ثم العمل على حلها ذاتيا ، وهذا هو العمل الأساس للتربية...)[1]

كما أن المسئولين عن التربية الفنية أمثال " لوينفلد " ، " باركن " ، هربرت ريد " وغيرهم أسهموا كذلك فى هذا المؤتمر الذى أشار إليـه الدارس فى رسالتـــــه ، بمناقشـة المجالات المختلفـة لدور الحرف فى التربية ، وكان هدفهم الأساســـى من هذه المناقشـات يتمثـل فى تطوير الحرف كموضوع تربوى ، بالإضافة إلى ما يمكـن أن تسهم به فى عملية التطور الإنسانى فضلا عن دورها الأساسـى فى مجــــال التربيـة الفنيـة ، ويرى لوينفلد (... أن الهدف الاساسى للفنون الحرفيـــة فى التربية له مجالان : المجال الأول هو أن يزود المتعلم بقدرة تصويريـة للتعبيـر

1- Abdel Razek M. Soliman, "A History of the Development of Metalcraft and Jewelry Making in Egypt", unpublished ph.D. dissertation, New York University, 1970), p. 19.

عن النفس ، أما المجال الثاني فهو أن يزود المتعلم بالوسائل التي تجعله قادرا على التكيف والتطور ...)[1]

أما باركن فيشير (... الى انه لو وجهت التربية الفنية او الحرف نحو هدف نمو الطفل فانها ستزود الطفل بامكانية فهم نفسه وتراثه الثقافي ، وعلاقته بالبيئة الاجتماعية بوضوح ...)[2]

ويتفق هوبرت ول ، فنك أستاذ التربية مع وجهة نظر باركن عن دور الحرف في زيادة خبرات الطفل وعلاقته ببيئته فيقول (... أن رأيي في الاهتمام بالحرف كعامل أساس في ربط المتعلم بتراثه ، يتمثل بالدرجة الاولى في رغبتنا الملحة على أن نزود الدارس بثقافة فنية من نوع خاص ، بحيث تجعله في المستقبل وثيق الصلة بمجتمعه وبيئته ، فهو يعد إما ليكون صانعا أو مسهما في خبرات الصانع ، وعلى هذا فالشخص الذي يمر بهذه الثقافة الفنية الحرفية هو الشخص الوحيد الذي يستطيع أن يفهم الخبرات الثقافية لاجداده ، وعلاقتها بالبيئة المعاصرة ...)[3]

1- Victor Lowenfeld, "Creative and Mental Crawtl",(New York Macmillan Co., 1952), p. 4.

2- Manuel Barken, "A Foundation for Art Education (New York, Renold Press Co., 1955), p. 165.

3- US. Department of Health, Education and Welfare op. Cit., p. 15.

وللأستاذة " سيونيد " - أستاذة التربية الفنية الانجليزية - رأى فى دور الحرف فى التربية ، تجاوزت به حدود كونها مادة تدرس فى المدارس ، ووصلت به إلى مدى أوسع بكثير . ففى رأيها أن الحرف لاتسهم فى مجال التربية فحسب ، ولكنها هامة وجوهرية لكل المجالات البيئية ، وتقول فى هذا الصدد (... أننى مسئولة على أن أحافظ ، وعلى أن أطور الحرف الخلاقة فى التربية الفنية ، لأننى أومن بأنها تزود الشباب بحاجتهم الى الخبرة الحقيقية والى عملية الخلق التى هم فى أشد الحاجة اليه ...) [1] وهى ترى أيضا (... أن الحرف وهى مجال اسهامها فى العملية التربوية ليس الغرض من اسهامها الحصول على المعرفة فحسب ، كما أن الغرض منها ليس لاتقان المهارة اليدوية كمهارة مجردة ، ولكنها ذات دور حيوى وهام يتمثل فى انها شكل من اشكال الفن والتعبير عن الروح الانسانية فى البيئة ...) [2] وتشير سيونيد فى نفس المرجع الذى أورد الباحث منه النصين السابقين إلى حديث أدلى به هربرت ريد - ذلك المتخصص فى مجال التربية عن طريق الفن - فتقول عنه أن هربرت ريد عبر عن ايمانه بالتربية عن طريق الفن وعن قيمة الحرف ضمن مجالات الفنون فى التربية فيقول (... ان الحرف تستطيع أكثر من غيرها من فروع التربية ان تغير بيئتنا الاجتماعية ، ففى الامكان أن تمدنا مباشرة بانتاج ذى ذوق رفيع فى التأثيث والملبس والادوات الاستهلاكية . وذلك

1- Seonaid M. Robertson, "Creative Crafts in Education", (London Routledge & Kegan Paul Limited, 1967), p. 7.

2- Ibid., p. 263.

كرد فعل للثورة ضد انتاج المصانع التقليدى • وعلى المدى البعيد تستطيع أن تعبر المصانع عن نفسها وذلك من طريق خلق ذوق يستطيع المنتج أن يرضى عنه ، وأن يوافق على انتاجه لاسباب اقتصادية • وهذا كله يلقى حملا ثقيلا على مسئولية تعليم الحرف فى المدارس التى تساعد على نمو الادراك والفهم الواعى للاشياء وعلاقتها بالبيئة ، بالاضافة الى نمو السلوك المبتكر وادراك العلاقة بين العمل والنتيجة •••)[١]

وفى تقرير مكتب الابحاث التابع لقسم الصحة والتربية والرعاية فى الولايات المتحدة الامريكية ذكر (••• أن دور الحرف اليوم لايهدف اساسا الى انتاج أشياء لمجرد الزينة ، وليس الغرض من احيائها هو مجرد اعادة الحياة الى تراث أثرى ، انما وظيفة الحرفة الأساسية فى عالمنا ــ عالم الانتاج الضخم ــ هو تجديد معرفة الانسان بمجموعة من الخبرات والقيم •••)[٢]

ويتفق رأى الباحث مع ما جاء فى النص السابق فالفرد فى المجتمع يجب عليه أن يعيش عصره وهو فى الوقت نفسه جزء من الماضى والحاضر والمستقبل •

1- Seonaid M. Robertson, "Creative Crafts in Education", (London Routledge & Kegan Paul Limited, 1967), p. XIV.

2- U.S. Department of Health, Education and Welfare, Office of Education Bureau of Research, The Role of the Crafts in Education, Final Report Project No. V-013 (Buffalo, New York, State University College Press, 1969, p. 9).

والمام الفرد بما تركه السلف من آثار وفنون وحرف، قد تجدد له المعرفة التي عليه أن يعيد تجديدها بما يناسب حاضره الذي يعيشه ٠

ونخلص مما تقدم أن النواحي الجمالية مقرونة بالعمل اليدوي في التربية الفنية ٠ وقد تعذر حاليا توافر الاعمال الفنية المتقنة الصنع ، وذلك لتحول الانتاج الصناعي في الوقت الحاضر الى انتاج آلي ٠ ومن هنا كانت حاجتنا الشديدة الى مرانة الايدي الخلاقة منذ حداثتها ، واكسابها الحس الجمالي عن طريق الخلق والابتكار ، وذلك حتى لاتصبح الآلة هي الوسيلة الوحيدة في الاداء الفني ٠ وربط احتياجات ظروف التصنيع الحديثة الى تكيف جديد يجمع ما بين الخبرة الخلاقة والممارسة لانواع الحرف المختلفة وبين مقدرة الآلة وتكيفها ٠ وجعلها تتكامل في يسر الجوانب الخلاقة عند الصناع ، فيتسنى لهم الابداع بواسطة الات حديثة معقدة التراكيب ٠ فلا يصبح المبدع مجرد مصمم معزول عن الصانع المنفذ والمديسر للالة الحديثة ٠ ومن هنا كانت النظرة الخاطئة التي تعتبر النواحي العملية والصناعية تقل عن التصميمات المبتكرة ٠

وهذا ما تتعثر فيه مناهج التربية الفنية محاولة استمالة الصغار وتشويقهم للنواحي العملية عن طريق التحايل والتمويه ، كما لو كانت جرعة دواء مر المذاق ٠ غير أن النواحي العملية كما سبق القول لها في ممارستها وفي اصول ادائها جمال أسوة بجمال الحركات الجسمانية أثناء أداء حركة رياضية ٠ غير أن الاداء في الحرفة لايغفل عند استحسان حركة الايدي وهي تكدح وتشكل ، بل يمتد الى

العمل المنجز ، فنلمس في المشغولات نفس الجمال الذي كانت تجيده الايدي والسواعد . ولو أن الصبية مارسوا النواحي العملية على هذا النحو لما احتاجوا الى النظر للفنون القديمة على أنها اعمال تستمد جمالها من قدمها واحتفاظ المتاحف بها ، ومن ثم كان اقبال العديدين على تذوقها دون ان يكون لتلك الاعمال صلة بالحاضر ، فيتندر الصغار بتراثهم دون ان يوثقوا الصلة به حيث يتحدثون عن الجمال القديم وأيديهم عاجزة عن تخليق او الالتزام بالاصول الجمالية والصناعية فيما ينتجونه حديثا . وهذا ما يجعلنا نرى أن للحرف دور هام في التربية وينبغي أن يخطط لها في المقررات الدراسية بما يحقق دورها الحيوي في العملية التعليمية . ولحرفة الطباعة بالبصمات من حيث نوعيتها الخاصة المتمثلة في كونها خبرة ذات كيان مترابط ، دور هام فيما لو اقترح اضافتها لمجموعة الحرف الشعبية في محتويات المنهج .

مدى ملاءمة الحرفة موضوع البحث للمرحلة الاعدادية :

ان قدرات الفرد تتأثر باستعداداته الطبيعية ، ومستوى نضجه ،ويرى الباحث أن المرحلة الاعدادية مناسبة للبدء بتدريس هذه الحرفة على أن يسبقها تمهيد في المرحلة الابتدائية سوف نوالي شرحه في التوصيات ، فالمتعلم في المرحلة الاعدادية يجتاز فترة المراهقة ، وهي الفترة التي تظهر فيها بوادر ميوله،حيث ينتقل من الطفولة إلى الرجولة ، كما يكون اكثر اقترابا من دنيا الواقع والحياة العملية . وهذه الحرفة تتطلب بالضرورة إستعدادات

وقدرات . نظرا لما يتطلبه تشكيل البصمات فى الاخشاب من صياغة خاصة يلزم لها مجهود عضلى عند شق الخشب وسحبه وتقطيعه ثم حفره . وتلميذ هذه المرحلة تزداد سيطرته على عضلاته كما تتوافر لديه الاستعدادات والقدرات اللازمة لممارستها بنجاح . وكما يلتزم المراهق فى هذه المرحلة بقواعد وأصول الحاب يمارسها فيتقنها ويبرع فيها ، بل يتفوق فى لعبها الى حد يجمع ما بين طابعه الخاص وأصول اللعبة نفسها . كذلك قد يكون فى ممارسته لبعض انواع الحرف - بل بالأحرى النواحى العملية - الدرب نفسه من المعرفة والخبرة ، فقد يتعاون مع غيره فى إنجاز قطعة فنية ، وقد تلتزم يديه اثناء العمل بأصول وقواعد العمل المرتبطة بكل آداة يخبرها ، وهو فى أثناء خبرته هذه والتزامه بامكانيات العدد والالات يجد المتعة نفسها التى يجدها وهو ملتزم بقواعد أية لعبة يلعب بها أو يشترك فى فريقها .

وحاجات الفرد هى التى تدفعه الى التفاعل المستمر مع بيئته ، والقيام بنشاط متنوع يرمى إلى إشباع هذه الحاجات ، وعلى ذلك فان نشاط الفرد فى مرحلة المراهقة نشاط غرضى يستهدف تحقيق غاياته وسد حاجاته . وتتميز حرفة الطباعة بالبصمات بأنها تشمل كلا مكونا من مجالات متباينة ، فكل مجال يتم الآخر ، ولهذه المجالات بالضرورة مهارات نوعية وخامات مختلفة لازمة لانجاز العمل ، يربط هذه المجالات النوعية بتلك الخامات المختلفة علاقات كلية متجانسة تفرضها حاجات وأهداف المشكلة . بمعنى أن مجالات الخبرات المتنوعة فى هذه الحرفة قد تكون فى موضع آخر غيرها فردية وقائمة بذاتها

لكن دورها هنا جزء من كل ، وتصبح ممارسته داخل الحرفة ممارسة غرضيـــة بقصد انجاز وتكامل المشكلة التى يعالجها المتعلم . فيتقن هذه المهـارات ويلم بمجالاتها المختلفة بشكل غير مباشر عند ممارسته للحرفة ، وتفاعلـه مع العمل فيها ، فيتعلمها بدافع غرضى . ويشير أحد الكتاب المهتمين بدراســة المناهج إلى التعلم الغرضى ودوره فى العملية التعليمية فيقول (... مـن أهم الاسس فى وضع المناهج الحديثة ، هو إقامتها على حاجات يسعى المتعلم للوصول اليها حتى يصبح التعلم غرضيا ويختفى عن الحوافز المصطنعـة التى ليست لها صلة بموضوع الدراسة ...) [1] وهذه الحرفة كانت تمارس قديمـا بهذه الطريقة ، فصاحب صنع الطباعة أصلا حفار للخشب ، غير انه يوجه مهارته فى حفر الخشب لتدعيم مشكلات اخرى لازمه لتكامل حرفته ، فهو يحفر البصمات ليطبع بها الاقمشة فى خبرة شاملـة متكاملة . وموقف تلميذ المرحلة الاعدادية عند ممارسة هذه الحرفة مهماً لاكتساب خبرات متعددة فـى مجالات متنوعة ، ومن المحتمل ان تلك المهارات المرتبطة بمجالات هذه الحرفة اذا تدرب المتعلم عليها وهى منعزلة عن المشكلة الكلية ، وبعيدة عن هـدف يسعى لتحقيقه ، يصبح التعلم فى هذه الحالة آليا لا يتعدى كونـه وسيلـة لتحفيظ الصناعة أو التدرب على مهارة بقصد اتقانـها . والحرفة بما تتضمنـه من مجالات متعددة يتكون عنها حوافز متتالية ، تشعر هذه الحوافز التلميـذ بالغرض الذى يسعى اليه فيصمم على بلوغه مدركا لاهميته مقبلا على التعلـم راضيا عما يبذلـه من مجهود حتى يحقق غرضـه . فالحاجة الى تعلم الطباعة

(١) الدمرداش سرحان ، منير كامل " المناهج مطابع الهلال عام ١٩٦٦ ص ٩٧ .

بالبصمات الخشبيــة كمنطلق يضع المتعلم فى إطار خبرة متكاملـة ، فلا يقتصــــر اهتمامـه على إنتاج البصمات فقط أو ممارسـة الطباعـة فحسـب •

القيمة التربويـة للحرفة موضوع الرسالـة :

القيمــة التربويـة لهذه الحرفة تتمثـل فى تهيئة الفرصـة للتلاميـــــذ لاكتسـاب الخبرات عن طريق الممارسـة الفعليـة ، فبينما يقوم التلاميذ بدراستهـا فانهم بالتالى يقابلون عددا من المشكلات ، وحينئذ تتاح لهم من الناحية التربويـة فرصـة التدريب على حل تلك المشكلات بطريقـة واقعيـة فعالـة ، وفى اثناء ذلـك يتعلمون كثيرا من المعلومات والمهارات المتصلـة بالمشكلـة التى يقومون بحلهــــا ومن ثم يتحقق عن ذلك قيمـة تربويـة تتمثـل فى التعلم عن طريق الخبرة المباشرة وغير المباشرة • ومجال التعلم فى هذه الحرفـة يتخطـى الحواجز الفاصلـــــة بين بعض المجالات الدراسيـة المتنوعـة ، فى محتويات المنهج الحالى للتربيـــة الفنيـة للمرحلة الاعداديـة ــ وسوف نورد تحليلا له فيما بعد ــ كما أن دراستها قد تساعد على الترابط الافقى بين الخبرات المتباينـــة فى بعض مجالات ذلــــك المنهج ، فيدرك المتعلم ما بين هذه المجالات المختلفـة من علاقات مرتبطــــة بأهداف التربية الفنيـة • كما أنها تضع المتعلم أمام مشكلـة حقيقيـة ، قد لا ييسرها له ذلك المنهج بوضعـه الحالى الذى يتخذ من التنظيم المنطقى للمادة أساســا لتحديد ما يدرسـه التلميذ•كمـا تيسر دراسـة هذه الحرفـة التى تشمل كما سبق القول عدة تخصصـات متباينـة فى مجال واحد استيعاب التلاميذ لتلك التخصصات

والمهارات ، استيعابا اكثر اتساعا ، فيرى المتعلم هذه التخصصات من خلالهـا ككل متكامل ، ومن ثم تحولها طبيعة هذه الحرفة السابق التنويه عنها الـى سلسلة من المشكلات تثير اهتمام المتعلم وتتحداه ، وتضعه امام مجال كبيـر للالمام بكل هذه المحتويات وتلك المجالات والمهارات التى قد تنعدم قيمتهـا الا اذا احس المتعلم من ناحيته بارتباطها المشكلة الكلية التى يعالجها ، بحيث تنتج من الرغبة الحقيقية لوظيفة هذه المهارات وتلك المجالات فى العمـل الذى يقوم بـه • بمعنى ايجاد الحافز لقيمة العمل وفائدته بالنسبـة لـه • فاذا ما شعر التلميذ بهذه القيمة ، تحركت حوافزه للرغبة فى العمل •

ومن القيم التربوية التى تتحقق عنها مبدأ تربويا هاما ، هو مبدأ شمول الخبرة •

واذا كنا قد تحدثنا فى هذا الباب عن دور الحرف فى التربية ، ومن الاهـداف التربوية لهذه الرسالة ، كما نوهنا عن النواحى التى يمكن ان تنعكس على التعليم فيما لو ادخلت هذه الحرفة ضمن محتويات المنهج الحالى للتربية الفنية ، فمن الضرورى ان نورد تحليلا لذلك المنهج و لتوضيح ما به من مزايا ، وبيان ما يراه الباحث فيه من قصور • وسوف نحاول فيما يلى أن نورد ذلك التحليل مختصـرا •

تحليل منهج التربية الفنية بالاعدادى العام :

للمنهج الحالى مزايا كثيرة ، وله أوجه نقص • فما هى أوجه النقص هذه ؟•

قدم المنهج محتوياته بعنوان ضمنه معنى تربويا عميقا ، ورد تحت اسم " التربية

الفنية" وبهذا المسمى اكد دور الفن الكبير فى العملية التربوية • الا أن هذه المحتويات قسمت المضمون الى محورين • محور الرسم ومحور الأشغال العملية وكأنه بهذا التقسيم قد وضع حاجزا شطر به المضمون واعتبره كما تبين للباحث من تحليل المنهج الذى سوف يوضع ضمن مرفقات الرسالة ، محورين منفصلين برغم وضعهما فى كتيب واحد ، وتحت مسمى واحد • كما اعتبر مادتين منفصلتين لمقرر واحد • ويبدو أن الخبرات او المعرفة التى يتلقاها التلميذ كوحدة للتربية الفنية عن هذا المنهج قد تصبح مفككة وغير مترابطة • كما ان مقررات هذا المنهج بوضعها الحالى قد نجد فيه فصلا لا مبرر له بين جوانب الخبرة ، وتمييزا نوعيا لا أساس له بين انواع الخبرات • وقد يساعد هذا الفصل على وجود الحواجز الفاصلة بين ميادين المعرفة الانسانية التى يأمل قادة الفكر ان يحصل الصغار على قدر منها حتى يلموا قدر المستطاع بالتراث البشرى فى ناحية او نواحى متعددة • وقد يؤكد هذا الفصل فى ذهن التلميذ الفلسفة الثنائية القديمة التى نادت بالفصل بين الاعمال النظرية ذات القيم المعنوية وبين الاعمال المادية ذات القيم الحسية ، وبين النظرى والعملى • فالرسم من وجهة النظر هذه عمل نظرى حيث يتذوقه الفرد معنويا ، والاشغال مادة يتذوقها الفرد من اجل قيم حسية نفعية • وهذا التقسيم فى المقرر الواحد تقسيم يرى الباحث انه لا مبرر له ، ويمكن تداركه بازالة الحواجز بين الرسم والاشغال تأكيدا لمفهوم

تسمية المقرر بالتربية الفنية ، حيث ان الاساس الذى يجب ان تبنى عليه
محتويات المادتين ـ اذا جاز وقسمناهما ـ هو أساس يتركز فيه الجانب
الابتكارى يدعمه فى الرسم والاشغال معا قيما مادية ومعنوية • فالاثر
الذى تتركه الصورة المرسومة فى نفوسنا من غبطة يعتبر قيمة مادية قد تسمو
الى نفس الراحة التى نشعر بها من الجلوس على مقعد جميل النسب جيد التكوين ،
نسر لرؤيته كعمل فنى ونحس مريح فى استعماله • وقد تكون الصوره
نفعية بنفس درجة النفعية الموجودة فى المقعد والاناء ، وبالتالى يكون
الفصل بين المادتين امر لا مبرر له فكل تعبير بالاشغال قد يحتاج الى
تكملة بالرسم وكل تعبير بالرسم قد يحتاج الى تكملة بالاشغال • ونورد
مثالا يؤكد هذا المضمون " فعروسة المولد تصب كتمثال او تشكل من أى
خامة مناسبة ثم تغطى باجزاء من الورق وترسم عليها زخارف ملونة حتى تظهر
بالشكل المرغوب فيه " ومثل عروسة المولد كثيره من الامثلة الاخرى العديدة
تبين لنا ان الرسم متمم للاشغال • وعلى هذا الاساس يرى الباحث ان الربط
بينهما واعتبارهما مادة واحدة يوضح للتلميذ ما بين الخبرات فى مختلف ميادين
المعرفة من صلات مترابطة • لان وجود الحواجز الفاصلة فى هذا المنهج
قد يؤدى الى اكساب التلاميذ خبرات مفككة ومعارف مجزأة لا تتصل بعضها
ببعض • ومن الناحية التربوية نرى ان مثل هذه الخبرات المجزأه ، قليلة
الجدوى فى تدريب التلميذ على حل المشكلات اليومية • ويذكر احد الكتاب

مؤيدا هذا القول فى أن (٠٠٠ المشكلات التى تواجهنا فى حياتنا اليومية ، والتى ينبغى ان تستهدف التربية مساعدة التلاميذ على حلها ، قلما تحل باستخدام الحقائق المستمدة من مادة واحدة ٠ فالشخص الذى يريد ان يشيد منزلا أو يشترى سيارة او يحافظ على صحته يحتاج فى مواجهة كل مشكلة من هذه المشكلات الى خبرات متعددة يستمدها من اكثر من ميدان من ميادين المعرفة ٠٠٠) [١] هذا فيما يتعلق بملاحظة تقسيم المنهج الى محورين أساسيين٠ أما يتبع فى هذين المحورين من محتويات ، فيلاحظ عليها وجود حواجز فاصلة مرة اخرى لاسيما فيما يتعلق بمحتويات محور الاشغال العملية ٠ كما جاء فى تسميتها بالمنهج ٠ وقد تضمنت هذه المحتويات: أشغال الخشب أشغال المعادن وأشغال الصلصال والخزف والتجليد ٠ ثم وضع المنهج فقرة خامسة تحت مسمى فنون عملية ، ولو ان المنهج قدم لها بمقدمة جاء فيها ما يلى (٠٠٠ تعالج بعض الفنون العملية الاخرى التى يرى المدرس طرقها مع تلاميذه تبعا لامكانيات المدرسة وميول التلاميذ واستعداداتهم ٠٠٠) [٢] الا انه حددها أيضا فى شكل مجالات اخرى منفصلة لا نجد فيها ترابطا ٠ وهكذا نجد فيها فصلا لا مبرر له بين جوانب الخبرة ، وتميزا نوعيا لا أساس له بين التخصصات٠

---

(١) الدمرداش سرحان ٠ منير كامل " المناهج ـ ص ١٥٩

(٢) منهج التربية الفنية الرسم والاشغال اليدوية للاعداد العام ١٩٦٤

المنهج والخبرة المباشرة :

وعلى الرغم من اهمية الخبرة المباشرة فى التعليم فان هذا المنهج يقدم المعلومات الى التلاميذ فى صورة مهارات وقواعد نورد منها ما تتضمنه محتوياته المتمثلة فى النجارة او المعادن او الخزف او التجليد • وقد يترتب على ذلك تحفيظ للمهارات والنظريات التى لايكون وراءها معنى حقيقى لديهم •

المحتويات وعلاقتها بالاهداف :

كما ورد فى اهداف المنهج وبخاصة محور الاشغال اليدوية ما يشير الى تأكيد الجانب الابتكارى ، وتذوق العلاقات الجماليه فى الانتاج الصناعى • وأهداف المنهج هنا نجدها من حيث الصياغة تؤكد دور الحرف فى التربية التى لاتهدف الى انتاج أشياء لمجرد الزينة او لاكتساب المهارات دون دورها الحيوى من حيث انها اسلوب للتعبير او التفكير بالخامات المختلفة بما يتفق مع اساليبهم وتفكيرهم • وعند موازنة المحتويات بالاهداف يتضح لنا ان المحتويات قد وضعت باسلوب صناعى نتبين منه أن المحتويات بهذه الصورة انما تهدف الى غاية تخالف ما جاء بالاهداف • وقد ورد فى الاهداف نقيض ما تضمنته المحتويات حيث أشارت الاهداف الى ان الغاية من الدراسات ليست اتقان صنعة معينة ، بل هى تعويد التلاميذ على التفكير بالخامة بما يتفق مع أساليبهم

وتفكيرهم بما يؤكد الجانب الابتكارى عن طريق استخدام الخامات...)[1]

فالقواعد التى بنيت على أساسها المحتويات ـ ولو انها تفاصيل ومهارات ـ فروع منها لابد وأن يمر بها التلميذ الا ان الباحث يرى ان تضاف الى التوجيهات فقرة تحدد فيها موقف هذه المهارات ، على ان تؤكد هذه الفقره عدم فصل المهارات عن المشكلة الكلية ، مع التركيز على ترك الحرية للتلميذ فى ان يستنبط وبطريقته الخاصة أساليب معالجتها ، لان الالمام بهذه المهارات طبقا للقواعد والنظم البعيدة عن المشكلة التى يعالجها تنعدم قيمتها بالنسبة للتلميذ .

وقد تهيئ الاساليب والقواعد التى التزمت بها حرفة الطباعة بالبصمات وما يشابهها من الحرف فرصا لايجاد ذلك الربط بين المجالات افقيا بحيث يتضح للتلميذ ما فيها من خبرات متماسكة .

يتضح عن اللمحة السريعة لتحليل منهج التربية الفنية للمرحلة الاعدادية ، أن توجيهاته العامة تتضمنت كثيرا من الامور نعتبرها جوهر عملية التدريس كما انها عالجت كثيرا من الامور نخص منها بالذكر تدريب التلاميذ على الدقة والمهارة واحترام العمل اليدوى الى جانب تنمية التعبير على أسس من التذوق السليم ، وتنمية تذوق التلميذ لدور الفن فى الصناعة ، هـذا

---

(1) منهج التربية الفنية " الرسم والاشغال اليدوية للاعداد العام ، ١٩٦٤

فضلا عن اسهام تلك التوجيهات فى تكوين وعى اجتماعى وقومى واشتراكى عن طريق الممارسات الفنية التى قد تتيح فرصا للتعاون فى وضع الاهداف وفى متابعة تنفيذها وفى تقويم نتائج التلاميذ (١)

غير ان المشكلات التى يعالجها التلاميذ فى هذا المنهج متشعبة النواحى ومفككة وقد لا يمكن دراستها دراسة شاملة باستخدام التنظيم المنطقى لكل مجال على حدة ـ كما جاء فى محتويات المنهج ـ على الرغم من ان التنظيم المنطقى لتلك المجالات والتخصصات المختلفة ليست هى الاساس فى هذا المنهج ، فمن الخطأ الجسيم ان نفترض تبعا لذلك ان هذا المنهج لا يهتم بمحتويات مقرراته ، فالواقع ان التلميذ قد يتعلم من خلاله كثيرا من المعلومات والمهارات الهامة .

ويوصى الباحث انه لابد من ان يطلب من التلميذ تعلم هذه المهارات وتلك التخصصات كوسيلة توصله الى غاية يسعى اليها فان هذه المعلومات والمهارات تكتسب حينما يشعر المتعلم بالحاجة اليها فى حل مشكلات تواجهه او تنمية ميل من ميوله ، ولاشك ان شعور التلميذ باهمية المعلومات وادراكه لوظيفتها فى حياته من شأنه ان يزيد من اقباله عليها وافادته منها .

---

(١) محمود البسيونى " الثقافة الفنية والتربية " ، دار المعارف ١٩٦٥ ص ٢١٢

خاتمة الباب الخامس

نختتم هذا الباب بتبيان بعض المقترحات والتوصيات التى يمكن الافادة منها فى مجالى الثقافة العامة ، والتربية الفنية •

فى مجال الثقافة العامة :

- أسهم هذا البحث فى ايضاح بعض المعالم التى قلما عالجتها أو خصتها بالذكر الدراسات والمقالات المنشورة فى عدد كبير من المراجع •وخاصة تحديد معالم حرفة الطباعة بالبصمات الخشبية فى مصر خلال القرن التاسع عشر ، وصلتها بحرفة الحفر على الخشب فى الحقب السابقة فى هذا التاريخ •
- اسهم كذلك عن طريق تحليل اساليب الحفر فى بصمات الطباعة الى تبيان الاصول الفنية والانماط التى التزمت بها صناعة تلك البصمات الخشبية وصلتها بأنماط وطرز المشغولات الخشبية •

فى مجال التربية الفنية :

(١) يذكر الباحث ان الفصل بين الرسم والاشغال ، فصل مفتعل فكلاهما يخضع لنفس الاسس والمبادئ الجمالية العامة •

(٢) يقترح الباحث اضافة هذا النوع من الحرف ذات الكيان المترابط لمحتويات منهج التربية الفنية • وان يبدأ بالتمهيد لتطبيقه منذ المرحلة الاولى

من التعليم ، بحيث يوجه الاهتمام بهذا الفن فى تلك المرحلة الهامة من حياة التلميذ ، وعملا بمبدأ تدرج الخبرة من السهل الى الصعب ،فضلا عن أن تمرين العين واليد واحكام الصلة بين التوافق العضلى والعصبى من الامور المسلم بها منذ القدم ، يوصى الباحث اتاحة الفرصة لتلاميذ المرحلة الاولى

للتدريب على كيفية استخدام بعض العدد والادوات البسيطة والمناسبة لقدراتهم العضلية ، وذلك للالمام بواسطة معالجة المهارات المختلفة بما لدى اطفال هذه المرحلة من استعدادات فطريه للابتكار ، ومن بين المشاكل المتصلة بتلك المهارات مشكلة الخامات وصياغتها ، فاذا ما ادرك التلميذ امكانيات استخدامها منذ حداثة عهده علميا واقتصاديا ، وتعرف عليها بنظرة فيها شمول أصبح التلميذ فى مراحل تالية مفكر بالخامة ذو منطق يعكسه من السيطرة عليها ، فلا تتحكم الخامة فيه وتفرض عليه نوع من التشكيل نتيجة للظروف والصدفة ، على أن يتم التعرف على هذه الخامات من خلال محاولاته وتجربته ، وفى مجال حرفة الطباعة بالبصمات المقترحه ،يوصى الباحث محاولة تشكيل انواع بسيطه من البصمات من خامات او اخشاب مناسبة لقدرات وطبيعة

المتعلم فى هذه المرحلة ، مع اتاحة الفرصة للتلميذ ليجرب ويستكشف طرق معالجة المهارات ، فان اذكاء الروح الابتكارى والابداعى فى التلميذ من الاهمية بمكان ، مع التوجيه على مراعاة العناية بالدقة فى التنفيذ على قدر الامكان ، حتى اذا ما وصل الى مرحلة تالية من التعليم يمكن ان نتدرج معه من البسيط الى الاكثر تعقيداً، والمقصود بالبسيط هو المنسوب الى التلميذ وقدراته كمتعلم ، فنتدرج معه بالخبرة التى ألم بها فى المرحلة السابقة ، والتلميذ من خلال دراسته السابقة يتعلم فى مرحلة تاليه كيف يتذوق ، وكيف يكتسب القيم الانسانية التى سجلها الانسان فى اعماله الفنيه على مر العصور ، كما أن التدرج فى تعليم هذه الحرفة فى مراحل تاليه للمرحلة الاولى وخاصة المرحلة الاعدادية التى يرى الباحث انها ملاءمة لطبيعة هذه الحرفة قد تكشف عن بعض الميول والاتجاهات لناحية من النواحى التى يحتمل ان تشير الى مستقبل التلميذ من الميل الى حرفة خاصة ، فتوثق الصلة بينه وبين تراثه القومى ، ومن ثم تولد فى نفس من لا ميل لديه للاعمال اليدوية ، ميلا لمزاولتها فضلا عن انها تزيد من شعوره باحترام العمل اليدوى وتقدير منتجيه ، فينمو تذوقه للعلاقات الجمالية فى الانتاج الصناعى ويحسن اختياره سواء أصبح منتجا او مستهلكا ،

(٣) كما يوصى الباحث بالعمل على توعية التلاميذ وزيادة فهمهم لقيمة الحرف الشعبية . ويقترح وضع خطة ملزمة لزيارة المتاحف عامة والمتاحف الشعبية بصفة خاصة ، كوسيلة للثقافة الفنية ، بحيث تربط المتعلم بتراثه الشعبى وتجعله وثيق الصلة بمجتمعه وبيئته . فالمدرسة تعد المتعلم ليتكيف للحياة المعاصرة ، ويسهم فى حل مشكلاتها ويعمل على تطويرها ، وعلى هذا الاساس فمن المرجح أن الشخص الذى يزود بهذا اللون من الثقافة ، يكون اكثر من غيره ملاءمة لأن يفهم حضارة اجداده ، ويرى من خلالها فنونهم وآدابهم وعاداتهم وتقاليدهم . وقد سبق ان أورد الباحث نصا لاحد الكتاب أيد فيه القول السابق ، وهو " أن التاريخ الانسانى أو تاريخ أى حضارة يمكن أن نعيد تصورها عن طريق ما تركه السلف من قطع فنية ، تحدثنا بصدق وافاضة عن شعوب هذه الحقب التاريخية أصدق تعبير ".

(٤) ـ تشجيع التلميذ على التجريب وبصفة خاصة فى معالجة بعض الخامات المحلية والبيئيه مع استغلالها فى انجاز مشغولات فنية ذات قيمة نفعية ، وبذلك تزداد قدرة التلميذ على التفكير وتصقل نزعاته الابتكاريه لتثمر فى النهاية بعائد يؤكد نمو السلوك المبتكر عنده . وقد يكون من المفيد فى هذا المقام أن نؤكد أن إضافة هذه الحرفة أو ما يشابهها من الحرف ذات المجالات التخصصية المتعددة لاترمى

إلى إعداد التلاميذ فى مراحل التعليم العام لحرفة من الحـــرف ، أو لعمل مهنى معيــن بقدر ما ترمى إلى تشجيعهم على التجريـب وتثقيفهم ثقافـة متعددة الألوان والجوانب ، فضلا عن تهيئــــة الفرص أمامهم لكى يكتسبوا من الخبرات ما يحتاج إليه الانســـان فى حياتـه للإفادة من مقومات الحضارة المعاصرة ، كما أن هـــذا الإتجاه من التجريب والتدريب على سبل معالجة الخامات لاستخدامها فى إنجاز مشغولات ذات طابع نفعى يساعد على الاهتمام بانتـــاج مشغولات ذات حس جمالى، وقيمة نفعيـة معا عن طريق الخلـــق والابتكار الناتج عن التفكير والتجريب • وهذا ما تتمثر فيــــه بعض التطبيقـات لمناهج التربية الفنيـة حاليا ، محاولة استمالـة الصغار وتشويقهم للنواحى العملية عن طريق التحايل والتمويـــه كما لو كانت وكما سبق القول جرعة دواء مر المذاق • فتكون النتيجـة أن يلجأ التلاميذ إلى تكرار خبراتهم الماضيـة ، وتنطبع نتائجهم بهبوط مستوى الخبرات عن مستوى المرحلة التى يعيشونها ، ومن ثم تصبح الدروس لاهدف لها سوى إنتاج أشياء قد تكون لافائـــدة منها ، أو تكون مجرد بدع لا تمت لاية خبرات بصلـة • وينتهـــى الانتاج بهذا الأسلوب من النشاطات فى غالبية الأحيان بحيث لامثيل له ، لذلك يوصى الباحث أن يرتبط التجريب بشعور التلميذ بقيمة

وفائدة ما يقوم بعمله . وهو ما نجده فى طبيعة تلك الحرفة موضوع الرسالة . على أن يرتبط هذا التجريب بخبرات السلف فى هذا المجال والوقوف على مستحدثات الغير على الا يقلدها التلميذ تقليدا آليا ، بل يهضم ما فيها من خبرة متكاملة ثم عليه أن يعيد إخراجها إخراجا جديدا بعد التأمل والفحص والتحليل . فتصبح الخبرة المكتسبة مواكبة حقا للعصر الذى يعيشه وتمهد للمستقبل الذى ينشده .

- يقترح الباحث تكوين هيئة من السادة الموجهين للمادة تشرف على سير التجارب وتتبعها وتذليل الصعوبات التى تعترضها .
- العمل على التسجيل الدقيق المفصل لخطوات تلك التجارب بشكل يسهل الرجوع إليه .

(٥) يقترح الباحث أن يعاد النظر فى منهج التربية الفنية لجميع فرق المرحلة الاعدادية ، ويوصى بالعمل على ربط بعض محتوياته عن طريق إزالة الحواجز الفاصلة بينها . كما يقترح العمل على تطوير أهداف التربية الفنية فى هذا المنهج بما يؤكد دور الحرف فى التربية بحيث تتلاءم هذه الأهداف مع أهداف البلاد فى الوقت الحاضر ، وتسهم فى خلق الوعى الصناعى واحترام العمل اليدوى بين التلاميذ ، وتوجيه أحاسيسهم نحو التعلق بالتراث القومى والشعبى وما به من حرف .

(٦) ان يجوب تدريس بعض فروع ومجالات التربية الفنية على شكل وحدات دراسية ، ويقترح الباحث ان يجرب تدريس حرفة الطباعة بالبصمات كنموذج للوحدات الدراسية ، وذلك لأنها تتضمن بالضرورة مجالات التصميم والنجارة والحفر على الخشب والطباعة والصباغة فى مجال واحد شامل .

(٧) لايتحقق نوع التدريس المثمر فى الفن الا عن طريق إعداد مدرس التربية الفنية ذى الكفاية المهنية العالية ، الذى يستطيع تحقيق غايات التربية الفنية (١) وعلى ذلك لايمكن أن يدرس الفروع المختلفة فى هذا الوحدات الدراسية المقترح إضافتها للمنهج غير المدرس الملم بها ، وإذ لم يتوافر هذا . يوصى الباحث أن تعمل دراسات تجديدية خاصه للمدرسين لسد هذا النقص .

---

(١) محمود البسيونى : الثقافة الفنية والتربية ـ دار المعارف ١٩٦٥ ص ٤٨٤

ملخص الرسالة

يعتمد هذا البحث على دراسة لون من التجارة الشعبية ممثلة فى بصمات الطباعة الخشبية والتى يرجح ان تكون من انتاج القرن التاسع ثم دراسة الاثار التربوية لها . وقد شمل البحث خمسة أبواب .

يبدأ الباب الأول بنبذة تاريخية موجزة عن الحفر فى الخشب ومذاهبه عبر العصور التاريخية ، وكيفية معالجة الصناع لأساليب تشكيل وحفر الخشب لشتى الاغراض ، نفعية كانت أو مجرد حلية تأتى متممة للأثاثات . وخلال استعراض هذه اللمحة التاريخية تتبين السمات العامة لمشغولات الحفر وأطوارها ، ومدى تأثرها مع غيرها من الحرف بالأحداث السياسية والاجتماعية والاقتصادية التى مرت بالبلاد عبر العصور ، ومن ثم اتسمت مشغولات كل فترة من الفترات التاريخية بنمط محدد أصبح فيما بعد شعارا مميزا لفلسفة هذه الفترة وأحداثها . كما تتبين من هذه اللمحة التاريخية ارتباط بعض الأنماط بشخصيات وهويات الحكام الذين حكموا مصر فى حقب مختلفة . وقد قسمت هذه الحقب الى أربع فترات ، بدأت الفترة الاولى بالحضارة المصرية القديمة منذ ٣٤٠٠ ق.م. وحتى نهاية الدولة الحديثة ٣٣٢ق.م. ، اعقبتها الفترة الثانية منذ ٣٣٢ ق.م. وحتى ٦٣٩ م ، وشملت انماط الحفر فى الفترة اليونانية والرومانية ثم القبطية . وبعد هذه

الفترة استعرض الباحث أنواع الحفر التى استخدمها الأخشابيفى العهود الاسلامية منذ ٦٤٠ م وشملت : الأموى والعباسى والطولونى والفاطمى والأيوبى ، ثـــم سمات الحفر والأشغال الخشبية فى الفترة المملوكيـة التى انتهت بحلول فترة الاحتلال التركى العثمانى فى بداية القرن السادس عشر ١٥١٧ م ، هذا الاحتلال الـــذى استمر حتى قبل عهد محمد على أى أوائل القرن التاسع عشر وظلت مصر تعانـــى منه لفترة طويلـة • ومن ثم فقدت الطرز العربية فى مصر مميزاتها وصفاتها وتأثرت بأنماط وأساليب جمالية مستوردة وأذواق فنية دخيلـة ارتبطت بالذوق التركـــى وصبغت الكثير من المصنوعات بهذا اللون الغريب والبعيد عن خط التراث الأصيـــل المتوارث ، وقد نلاحظ هذا النمط بوضوح على بعض البصمات التى نوصفها فـــى الباب الرابع من هذه الرسالـة •

ويناقش الباب الثانى الأساليب الفنية التى اتبعت فى صناعة هذه البصمـــات الخشبية ، وصلتها بأنماط وطرز المشغولات الخشبية السابقـة للقرن التاسع عشر ، كما يتعرض هذا الباب لتأصيل تلك البصمات موضوع التوصيف وذلك للتحقق مـــن صحة افتراض انتمائها للقرن التاسع عشر • وقد اعتمد هذا التأصيل على دراســة لعناصر الزخارف المحفورة على البصمات الخشبية ، ومقارنتها بعناصر الزخـــارف المطبوعـة على قطع من الاقمشـة المصبوغـة التى ترجع الى القرن التاسع عشـــر ، أو التى يرجع تاريخها الى قرون تسبق ذلك العهد • كما تطلب ذلك التوثيـــق التحقق من مدى انتشار هذه الحرفة فى مصر خلال القرن التاسع عشر • وحيال قلـة

الأبحاث المحلية فى هذا الموضوع وندرتها على المستوى المصرى ـ باستثناء دراسة تمكن الباحث من الاطلاع عليها ، وكانت عن الطباعة بالقوالب فى حماة بسوريا بالاضافة إلى بعض الدراسات والمقالات القصيرة فى المراجع والدوريات العلمية والمجلات التى تمس موضوع الرسالة ـ لذلك تضمن الباب الثانى دراسة للوضع القائم لبعض جوانب المشكلة التى قلما عالجتها أو خصتها بالذكر الدراسات والمقالات المنشورة عن الحرفيين فى مصر . وقد استند جانب من توثيق هذه الرسالة على الدراسات الميدانية والاستعانة بالقلة من العاملين فى مجال الحرفة حتى الآن ، ولقد أمكن عن طريق الدراسة الميدانية التى اجريت فى هذا البحث الوقوف على العديد من تقاليد الحرفيين من أرباب هذه الصناعة ومشكلاتهم وفقا لما كانت عليه فى مطلع القرن الحالى ، بل كثيرا ما ألقت الضوء على ما كانت عليه خلال القرن التاسع عشر ، ومدى انتشارها فى مصر . كما يتناول هذا الباب أيضا شرح الوسائل الفنية التى كانت متبعة فى صناعة تلك البصمات والصفات المميزة لاشكالها وأنماطها استنادا الى مجموعة من الصور والمقارنات التى يرجح انه لم يسبق نشرها . ويناقش هذا الباب أوجه التقارب بين العدد والأدوات المستخدمة فى تشكيل وحفر البصمات ، وتلك التى كانت تستخدم فى حرفة الحفر ، مع الاشارة الى العدد والادوات القديمة المستخدمة فى أشغال الخشب خلال القرن التاسع عشر وما قبله ، وذلك استنادا الى ما نشر فى كتاب رحلات فى مصر والنوبة بين ١٨٠٥ م ـ ١٨٢٨ م لـ " ريفو "

ويتضمن الباب الثالث عرضا لأنواع الأخشاب التى كانت تستخدم في صناعة تلك البصمات . كما يناقش امكانية توافرها فى الاسواق المحلية خلال القرن التاسع عشر ، ويعرض عرضا مختصرا للمصادر الرئيسية لامداد بالأخشاب الخاصة بالاشغال الخشبية محلية كانت او مستوردة . ومن هذه المصادر الأشجار الخشبية المصرية التى كانت مغروسة قبل القرن التاسع عشر والاشجار الخشبية الاجنبية التى جلبت الى مصر لغرسها قبل القرن التاسع عشر وخلاله ، بالاضافة الى ماذكر عن بعض الاخشاب المستوردة التى كانت تصنع منها تلك البصمات .

ويشمل الباب الرابع على توصيف الباحث لبعض بصمات الطباعة من انتاج القرن التاسع عشر ، تلك البصمات التى تيسر له الاطلاع عليها ، والمحفوظة فى مجموعتين ، احداهما بالجمعية الجغرافية بالقاهرة وكان قد جمعها ، مونيه وأعوانه فى الثلاثينات من هذا القرن ويرجح أنه لم يسبق توصيف وتصنيف تلك البصمات من قبل وذلك استنادا الى سجلات متحف الجمعية الجغرافية . والمجموعة الثانية محفوظة فى مجموعة خاصة ، جمعت من أماكن متفرقة بمصر فى الفترة ما بين ١٩٠٦ م الى ١٩٢٩ م ويرجح عدم نشر أو توصيف أى قطعة منها هى الاخرى . ويتضمن التوصيف مكان حفظ هذه البصمات وذكر مقاساتها ، ونوع الخامات التى صنعت منها ، والاساليب الفنية التى اتبعت فى تنفيذها واستنتاجات الباحث من ملاحظاته المختلفة بالنسبة لكل

بصمة بشكل علمية بصور لهذه البصمات ، وقد اتبع فى توصيف مجموعتى البصمات منهج موضوعى تمثل فى تحليل محتواها وفقا للوجوه الرئيسية المتصلة بهـا ، كما تضمن التوصيف الاجابة على بعض التساؤلات نذكر منها : فى أى الوجوه يتشابه أسلوب حفر تلك البصمات مع تقاليد وأصول الحفر فى الخشب ؟ وفى أيها يختلف هذا الاسلوب وبخاصة اذا ما قارناه ببعض أساليب الحفر من تراثنا الفنى خلال العصور ، ولاسيما الاسلامية منها ؟ .

وفى الباب الخامس والاخير استنتاجات عن هذه الرسالة . كما يحاول استخلاص الجوانب التربوية التى يمكن الافادة منها فى دراسة وتقويم مجموعة بصمات الطباعة التى استهدف الباحث توصيفها . ويعرض هذا الباب ما يمكن ان يحصل التلميذ عليه من ثقافة عند وقوفه على الخلفيات التاريخية لبعض الحرف فى تراثه فيحس بقيمة هذا التراث ، ويزداد معرفة بالاساليب التى قامت عليها هذه الحرفة . ويناقش كذلك ما تتيحه هذه الحرفة للتلاميذ من قيمة تربوية اخرى عند ما تهيئ لهم فرص التدريب على حل المشكلات بطريقة واقعية أثناء دروس تشكيل بصمات الطباعة الخاصة بطبع الاقمشة أو ورق الزينة ، التى تيسر لهم اكتساب الخبرات عن طريق الممارسة الفعلية حيث يواجهون فى هذه الحرفة مجالات ثلاثة : مجال أشغال الخشب عند تشكيل كتلتها

واعدادها ، ومجال الحفر عند حفر الاجزاء البارزة على الصمة بالاضافة الى مجال الطباعة وما به من خبرات • وفى أثناء ذلك كله يتعلمون كثيرا من المعلومات والمهارات المتصلة بالمشكلة التى يقومون بحلها هذا فضلا عن ربطهم ما ينتجونه بايديهم بتراثهم الفنى •

ويختتم الباب الخامس ببعض التوصيات التى يرى الباحث انه يمكن الافادة منها ليس فقط فى دروس التربية الفنية التى تحاول طرق جوانب من الحرف الشعبية ، بل أيضا فى مناهج الدروس التى يمكن أن يكون هذا البحث نموذجا لتدارك الحواجز التى قد تفصل أحيانا بين الخبرات فى مجالات المنهج الواحد •

* * * * *

SUMMARY OF THE THESIS

This thesis depends on the study of a certain type of national carpentry, as represented in the wooden printing dye-blocks, which, most probably have been produced during the nineteenth century. It also covers the study of its educational effects. The thesis structure consists of five chapters.

The first chapter begins with a short historical "aperçu" about wood-carving and its conceptual styles throughout history. It shows how wood-carvers treated the methods used in forming shapes, and carving wood for various purposes, whether these be utilitarian or decorative for pieces of furniture. Throughout this historical glance, we shall demonstrate the general characteristics of carved work and its development stages and to what extent it has been affected together with other professions by the political, social and economic events to which the country has been subjected throughout ages. Therefore the work of each decade of history was characterised with a special pattern which, later on, became an emblem for the philosophy and events of such decade. We can also conceive, from such historical parade to how great an extent some of these patterns were connected with the personalities and identities of the rulers who governed Egypt during different decades. These decades have been divided into

four eras: the first starting with the ancient Egyptian civilization since 3400 B.C. and up to the end of the modern dynasty 332 B.C.; followed by the second era from 332 B.C. until 639 A.D. covering carving patterns during the Greek, Roman and Coptic periods. After this decade, the candidate reviews the carving patterns with which wood was characterised during the Islamic epochs since 640 A.D., covering the Ummayad, Abbasid, Tulunid, Fatimid and Ayyubid dynasties, then the dealing with the characteristics of wood carving and workmenship during the Mamluk period ended by the period of Turko-Ottoman occupation at the beginning of the sixteenth century (1517 A.D.) which lasted until just before the reign of Mohamed Ali, i.e. at the outskirts of the nineteenth century, and of which Egypt suffered for long. Consequential of this, Arab styles in Egypt lost their characteristics and earmarks, being influenced by patterns and imported aesthetic measures, as well as by intrusive artistic tastes closely related to Turkish taste and criteria which coloured much of the wooden product with this alien taint distant from the original heritage line. This pattern might be clearly noticed on some of the print-blocks subject of our discussion in chapter four of this thesis.

The second chapter discusses the artistic methods followed in the manufacturing of these wooden dye-blocks, and their connection with the patterns and styles of wooden handicrafts

prior to the 19th century. This chapter deals, as well, with the originating roots of these wooden moulds, or dye-blocks, so as to investigate the likelihood of their belonging to the 19th century. This has been based upon a study of the elements of the decorations engraved on these moulds or blocks, comparing them with the decorative elements printed on pieces of cloth belonging to the 19th century, or to those belonging to centuries preceding it. This relation has necessitated investigation into the extent to which this craft was spread in Egypt during the 19th century. In the face of the rarity of local research work done around the subject, and its scarcity on the Arab level, with the exception of a research paper which the candidate has been able to read, which dealt with block-printing in Hamah, Syria, and some studies and short articles published in reference books and scientific papers and magazines touching upon the subject - the second chapter contained a study of the present stand-point of some angles of the problem quasi-left undealt with by research work, and published articles in as far as craftsmen in Egypt are concerned. The documentation of this thesis has relied on field-studies, having recourse to the assistance of the few craftsmen still practising this craft until the present day. This field-work and field-research undertaken in regard to this thesis enabled the candidate to come to know these craftsmen's traditions as well as their problems, in the light of their

profession's standing at the beginning of the 20th century. Such work has even gone to the extent of throwing light upon the craft under study as it stood during the 19th century, and the extent of its expansion then. This chapter also deals with the artistic methods used to manufacture those wooden blocks and moulds, as well as their characteristics and their patterns, basing such a study on a series of illustrations and comparisons believed never to have been published before. Moreover, this chapter discusses the analogous relationship between tools and materials used in the formation and the carving of the blocks and moulds as well as those used in the engraving profession, with reference to the ancient tools and materials used in wooden-craft during the 19th century and before it, basing such discussions on Rivaud's "Voyages in Egypt and Nubia between 1805-1828".

As for the third chapter, it contains a review of the kinds of wood which were used to manufacture these blocks and moulds. It also discusses the possibilities of their availability on the local markets during the 19th century, giving a short account of the main sources of the wood-material connected with wood-craft whether local or imported. Amongst these sources, the Egyptian timber-trees which were planted before the 19th century, and the non-Egyptian timber-trees which were brought into Egypt for cultivation before and during the 19th

century, in addition to some kinds of imported wood of which were made those moulds or blocks.

Chapter four contains the candidate's description of some printing-blocks, products of the 19th century, which were made available for him to examine, and which are kept into two collections: one at the Geographical Society in Cairo, assembled by Monet and his assistants in the thirties of this century (which is presumed not to have been described, catalogued or classified before as per the records of the Geographical Society Museum); the other being collected by private collectors, and assembled from different parts of Egypt during the period falling in-between 1906 and 1929 A.D. also believed never to have been classified before. The descriptive catalogue indicates the classification-lieu of these blocks and moulds, together with mention of their measurement-specifications, the raw material and the technically artistic methods used to manufacture them, to which have been added the candidate's conclusions drawn from his several annotations and observations in connection with each block or mould, supported by illustrative photos. He has followed in his documentary cataloguing of both collections an objective systematic method centred upon an analytical approach of their itemized contents from the viewpoint of their cheif facet-characteristics. The classification has also answered some questioning as to the

conformity-extent of the engraving of those moulds or blocks to the rules and tradition of this craft. It also shows the differences of this method especially when compared with some carving methods springing out of our artistic heritage throughout the ages, especially the Islamic epochs.

In the fifth and last chapter we shall be meeting with the conclusions and deductions reached by the candidate, who also tries to draw out the pedagogical benefits which can be made use of in studying and evaluating the collection of dye-blocks the classification of which has been attempted by the candidate. This chapter reviews whatever educational benefit can be drawn out by the student when he gets to know well the historical background of some of the crafts standing aloof in his national heritage, thus leading him to feel proud of such heritage, and getting to better know the methods on which has been based such a craft. This chapter also discusses the extents which are offered to students to benefit from an additional pedagogical value when they would have the opportunity of being trained to solve problems realistically during lessons teaching them the art of the shaping of the dye-blocks or moulds especially used for cloth and wall-paper printing, thus allowing them to gain experience through practical handling in which profession they would be made to face three fields: that of wood-craft

when wood would be in the shaping and preparation phase or stage, that of carving process especially the external-relief on top of the mould or block and additionally that of printing and the experience and opportunities offered by that field. During which time students would also be allowed to acquire more information and capabilities connected with the problem they face for solution.

Chapter five is concluded by some recommendations judged by the candidate to be of use not only in technical and artistic pedagogy fields which try at approaching aspects of national and popular crafts, but also in lessons syllabus drawn from this thesis as example which could help jump over the stumbling blocks sometimes separating the experiences gained in the field of the one and same pattern.

-.-.-.-.-.-.-

. . . . .

. . .

.

* ملاحــــق *

منهـج التربيـــة الفنيـة

الرسـم والأشغـــال اليدوية للاعـدادى العــــام

١٩٦٤

محـــور الاشغـــال اليدويـــة

توجيهات خاصة بالمستويات :

يهدف هذا المنهج الى تنمية القدرات اليدوية لدى طالب المرحلة الاعــدادية الذى يجتاز فترة المراهقة ، وهى فترة تظهر فيها بوادر ميوله وينتقل فيها من الطفولــة الى الرجولة ، كما يقترب من دنيا الواقع والحياة العملية ، والجمهورية العربية المتحدة التى تتحول الاتجاهات فيها تدريجيا نحو التصنيع وتشجيع الثروة الانتاجية والعمليــة وتنميتها ، تريد من المواطنين أن تتضح قدراتهم اليدوية بحيث يصبحون من العوامــل المشجعة للوعى الصناعى المساهمين بنصيبهم فى كل الأعمال التى تنمى اقتصاديـــات البلاد وتستغل مواردها من خامات طبيعية مختلفة ٠ وقد أوضح هذا المنهـــــج المستويات الآتيــــة :

أولا : تقدير العمــل اليدوى :

كان الاتجاه فى تكوين الأجيال السابقة يؤدى الى التكالب على التعليم النظـرى وعدم العناية بالنواحى العملية وقد أدى هذا الى خلق جيل من الشباب يتنصلـــون من الاشتغال بالمهن العملية ويزدرونها وينظرون الى المشتغلين بها على أنهم طبقــة من العمال ليس لهم فى الحياة حظ مثل حظهم ، وكان من نتيجة ذلك أن استغــل الأجانب وحدهم كثيرا من الجوانب الصناعية فى البلاد ٠ أما الدول التى نجح أهلها فى تقدير العمل اليدوى واحترام الصانع فقد وصلت منتجاتهم الصناعية الى درجات مــن الازدهار ساعد فى بلوغها ارتقاء الناحية الجمالية ، وقد أثر ذلك بالتالى فى نموهـــم الاقتصادى وفى مثل هذه البلاد يقبل الشباب على الأعمال الصناعية بفخر ويتقاضـــون عنها أجورا تزيد عما يتقاضاه المشتغلون بالنواحى النظريـــة ٠

ولكن الأمور تغيرت الآن نتيجة لنهضتنا المباركة وثورتنا الصناعية فغيرنا من أسلوب التواكل وأصبح واجبا على مدرس الأشغال اليدوية أن يهتم بتكوين ميل لدى الطـــلاب

نحو مزاولة الأعمال اليدوية واحترام منتجها حتى يسهم فى تكوين المواطن من الناحيــــة العملية بشكل فعال وحتى يكتسب احترام العمل اليدوى وصانعه عن طريق ممارسة العمــل اليدوى ذاته والقيام برحلات لبعض أصحاب المصانع البسيطة والكبيرة فى دائرة بيئتـــه وعند القيام بهذه الزيارات يستطيع المدرس أن يوسع من المجال الثقافى للتلاميذ عن طريق أسئلتهم عن أثمان الخامات قبل تصنيعها ثم أثمانها بعد التصنيع والسؤال عن بعـــــض مواردها والاحصاءات المتعلقة بانتشارها فى الجمهورية العربية المتحدة وتأثير ذلك علـــى اقتصاديات البلد ومستوى معيشة الناس . كل هذا ليتدرب بشكل عملى على أن يكـــــون عنصرا فعالا فى تشجيع الصناعة فى البلد .

ثانيـــا : تذوق العلاقات الجمالية والانتاج الصناعى اليدوى :

ليست كل المنتجات التى تمتلىء بها الأسواق ذات قيم متعادلة من الناحية الجمالية فالبعض منها موفق فى علاقاته اللونية والشكلية وفى نسبة المادة والبعض الآخر لا يتمشـــى مع الزمن ويحمل ذوقا معتلا . فيجب على المواطن المستنير الذى لابد أن يقتنى لنفســه هذه المصنوعات أن يكون ذا ذوق رفيع لتمييز الأعمال التى تحمل علاقات جمالية دون غيرها ويشجعها ويقتنيها فيعاون باتجاهه هذا على تطويـــر المدنيـــة .

والتذوق ينمو لدى التلميذ اذا كان المدرس يؤكده تارة بالاهتمام بالتصميم وأخـرى بعرض نماذج من النتائج المصنوعة فى الماضى والحاضر مما يتميز بجودته الفنية ، كمـا أن التلميذ يستطيع أن ينمى تذوقه عن طريق ادراكه لعلاقة التصميم بالتنفيذ ومدى ملاءمتـــه للحياة ورؤيته لكثير من المتاحف والمعارض البيئية وما يعرض فيها من نماذج جيدة الصنـــع كما يدركها بفهمه لدراسة طراز المصنوعات .

ثالثـــا : اتقان حرفتين بيئيتين ، بما يتفق وأنواع البيئات المختلفة من زراعيـــة وصناعية وتجارية وساحلية ، وما الى ذلك :

والمتوقع أن تنمو مهارة التلميذ اليدوية فى حرفتين من الحرف المنتشرة فـــى البيئة . وللبيئة أهمية خاصة فى هذه المرحلة لأن لها معنى خاصا لدى التلميـــذ فالمصنوعات التى يجدها التلميذ ميسرة فى بيئته نتيجة لاستغلال بعض الخامات المحلية يساعده فى التعرف على امكانيات بيئته والالمام بما فيها من قيم . فهو يرى مثـــلا أن (للجريد) قيمة فى صنع الكراسى والأسرة والاقفاص بمختلف أنواعها ، فهو يرى للخامة سعرا معينا قبل صنعها ثم يزداد هذا السعر عندما يتم صنعها وتباع على شكل سلع . وتتأثر اقتصاديات القرية بهذه العملية سواء بيع هذا الانتاج فى بيئته المحليـة أم فى خارجها ، فالسلعة نفسها عندما تصبح محور دراسة عملية يكون لها وقع فى نفسية المتعلم لأنه يشعر أنها تنتمى اليه كما ينتمى هو اليها فتنمو عاطفته نحوها ، ويصبـح من المساهمين فى تشجيعها وتحسينها وحتى ولو لم يشترك فى المستقبل بصفة مباشـــرة فى انتاجها .

على أن اتقان حرفتين ليس المقصود به الوصول بهما الى الدرجة التى يتميز بها الصانع الماهر ، اذ أن هذا غير متيسر بالنسبة لغالبية التلاميذ الذين تقع اعمارهم بين سن الثانية عشرة وسن الخامسة عشرة ، بل المهم أن يعالج التلميذ بيده تشكيل الخامة ويحاول أن يتقن العمل بما يتفق مع أسلوبه وتصميمه ثم يتدرج فى النمو كلما ازداد تعمقا فيه وكثر انتاجه وأهم المعايير التى يمكن قياس مدى ما استفاده التلميذ عمليا من مهارات هو ملاحظة قدرته على استغلال ما تعلمه من مهارات فى حل ما يقابله من مشكلات فـــى المنزل وفى حياته بصفة عامة ، فاتقان أية حرفة يدوية يجب أن يصل بالتلميذ الى تنمية قدرته فى استخدام بعض العدد والأدوات البسيطة كالمنشار والمطرقة والكماشة والأزميل وغـير ذلك مما يتناسب مع الحرفة وما يمكن الاستفادة منه فى مواقف الحياة المختلفة المشابهـة وفى منهج كل سنة أمثلة كثيرة على أنواع من الحرف يمكن دراستها واتقانها لتحقيق هـــذه الأهـــداف .

رابعـــا : توجيهات للمدرسين في نواحي تنفيذ المنهج :

١ ـ الاهتمام بمعالجة الصناعات المحلية والفنون الشعبية وبخاصة ما تتميز به بيئـــة المدرسة وتنمية تلك الصناعات والفنون وتطويرها بما يناسب أطوار الحياة في تتابعها وتقدمها مع الاحتفاظ بالطابع المميز لها •

٢ ـ يجب على المدرس أن يتعرف على مواهب تلميذه وأن يلاحظ اطراد نمـــو قدراتهم واستعداداتهم الفردية وأن يعمل على تلبية حاجاتهم وتغذيتها بقـدر من الخبرات الملائمة مع مراعاة الأسس الصحيحة التي تناسب تلك القـــدرات والاستعدادات •

٣ ـ احترام شخصية التلميذ ورغباته من حيث اختياره للخامات التي يعالج بهـــــا موضوعاته وأن تتهيأ له فرصة التزود بالخبرات الخاصة بمصادر وخصائص ومميزات تلك الخامات وحسن استغلالها لخدمة النهضة الاقتصادية والاجتماعية •

٤ ـ أن تكون الأعمال التي يقوم بها التلميذ ذات طابع ابتكارى يساعد في تنميـــة القدرة على التذوق الجمالي مع ملاحظة امكان الجمع بين خامتين أو أكثر بشكـل متجانس تبعا لحاجة التصميم • وأن توجه العناية الى الاستفادة بفضـــلات الخامـــات •

٥ ـ الاستعانة في الوقت المناسب بالوسائل المتعددة التي تحقق استمرار تقديـــر التراث والتقاليد الفنية ماضيها وحاضرها • ويكون ذلك بزيارة المتاحـــف للأسواق والمعارض والمتاحف والمصانع (كمصانع أشغال الخشب والخزف والفخار والمعادن بأنواعها ، والمطابع ومصانع الزجاج والبلاستيك والتجليد والجلـود والمعاهد الفنيـــة •

٦ ـ وعلى المدرس والتلاميذ أن يعملوا على تحقيق مبدأ الخدمة الشخصية والخدمـــة التعاونية الجماعية بأن يتعاونوا على تنظيم واعداد الخامات والأدوات وتنظيـــف

أماكن العمل التي يشتغلون فيها ، ونحو ذلك من العمليات التي لا غنى عنها في بناء الشخصيات حتى يزول من نفوسهم الاعتماد على الأفراد المعاونين كالعمال والخدم والترفع عن ممارسة الأعمال اليدوية .

هذا وأن علاقة التلميذ بالمجتمع الذى يعيش فيه وتأثره به وبالأحداث الجارية وتفاعله معها كل ذلك له اعتباره فى تكوينه ونموه ، لذا يجب أن تستغل هذه الأحداث كثيرا فى مجالات التصميم والانتاج الفنى .

ولكى يتحقق للبلاد وعى صناعى شامل يرفع من مستوى الأفراد والجماعات يجب الاهتمام بمسايرة الاشغال المحلية لتلك النهضة الصناعية ، وكلما ارتبط الفن بالصناعة صعد مستوى الانتاج وارتقى الذوق العام .

لهذا كان من واجب المدرسة والمدرس تهيئة الجو الصالح وتوفير الامكانيات اللازمة لتحقيق الاهداف التربوية القومية وتأكيد جدية دراسة المادة ، كما ينبغى أن تتوافر المرونة فى معالجة هذا المنهاج عند تطبيقه ، وأن يعلم المدرس أن مجال تحقيق أهداف هذه المادة يتسع مداه أمام العاملين على التزود الدائم الخبرات العملية الفنية المتجددة وبالاطلاع على شتى المراجع ومصادر البحث العلمى والفنى .

كما يراعى وجوب تزويد المكتبات المدرسية بكافة الكتب والمجلات والنشرات والمعينات التى تخدم أغراض المادة وتساعد فى ايضاحها .

منهج الصف الأول

فى مدارس البنين ٣ حصص فى الاسبوع بالتناوب مع التربية الزراعية حيث توجد عن طريق قسمة الفصل .

١ ـ أشغال الخشب :

(أ) يبدأ المدرس مع التلميذ عمل أشياء نافعة جميلة تلبى حاجاتهم فى تلك السن على أن تمهد فترة صحيحة عن أسس اشغال الخشب كقطعه وتسويته ومسحه وتسميره وتخريته مع تعلم التعاشيق الأولية السليمة التى

تتطلبها تلك الأعمال والاهتمام بمعرفة اسماء الادوات المستعملة والطرق الصحيحة لاستخدامها والعناية بانجاز الاعمال المطروقة فى حدود قدراتهم مع صقلها بالطلاءات المناسبة اذا دعت الحاجة ، كما ينبغى أن يتعرفوا على أخشاب البيئة وخصائصها وكيفية معالجتها •

(ب) اعطاء فكرة عن اسماء الاخشاب المتداولة فى الاسواق وفى المصنوعات الخشبية المستعملة فى الاغراض المنزلية ومصادرها ومميزات وخصائص كل منها ومقاييسها الدولية والعرضية المتفق عليها فى الاسواق ولا سيما الأنواع المحلية وذلك أثناء العمل كلما دعت الحاجة الى هذه الخبرات •

٢ — اشغال المعادن :

(أ) معالجة بعض رقائق المعادن اللينة ويمكن اختيار الصفيح والاسلاك اللينة فى هذه المرحلة (لسهولة الحصول عليها ورخص ثمنها) فى عمل نماذج وموضوعات جميلة نافعة سواء بالقطع أو بالضغط أو بالثنى أو بالتشكيل وصقلها لتنمية الاحساس وتوافر الالفة بين التلميذ والخامة تمهيدا للأعمال النامية فى السنوات المقبلة •

(ب) تزويد التلاميذ بخبرات صحيحة عن خصائص ومصادر هذه الخامات خلال العمل بها وكذا اسماء الادوات وطرق استعمالها فى مثل هذه الصناعة •

٣ — أشغال الصلصال والخزف :

(أ) تعريف التلاميذ بأنواع الطينات الاقليمية المختلفة (صلصال ابيض — احمر طينات أخرى) مع تعريفهم بكيفية معالجة الطينة كى تصبح صالحة للاستعمال ويستحسن اختيار الطينة السوداء التى تتميز بها البيئة المصرية وزيادة الفواخير اذا أمكن مع مراعاة النواحى الصحية فى اختيار الطينة وخلطها وخلطها بالماء غير الملوث •

(ب) معالجة الطينات فى التشكيلات الفنية باليد (اوانى — ادوات — لعب

وغير ذلك من النماذج مع ملاحظة التفريغ فى النماذج الخزفية لحرقها) .

(جـ) التعبير عن الموضوعات المتصلة بالحياة الاجتماعية والموضوعات الجمالية المستمدة من الطبيعة بالألواح البارزة والتشكيل المجسم (كالتماثيل) .

٤ ـ التجليد :

(أ) التدريب على مبادئ فن التجليد باستخدام الكرتون والورق بأنواعه والخامات الأخرى المناسبة التى تغمر الاسواق فى عمل نماذج تلائم حاجة التلاميذ فى هذه السن .

(ب) لصق الصور والنتائج والملفات وغيرها وتجميلها بالطرق المختلفة .

٥ ـ فنون عملية مختلفة :

تعالج بعض الفنون العملية الاخرى التى يرى الناظر طرقها مع تلاميذه تبعا لامكانيات المدرسة وميول التلاميذ واستعداداتهم مثل :

اشغال النسيج والسجاد على الأنوال المبسطة واعطاء فكرة صحيحة عن الأسس التى يقوم عليها هذا الفن ، مع صباغة الخيوط وايجاد علاقات لونية فى تصميمات التلاميذ .

أشغال الجلد وزخرفتها باشرطة الحياكة والضغط والتلوين .

أشغال الزجاج الملون والمؤلف بالجص فى أبسط اساليبها .

أشغال البلاستيك والباغة والعجائن والعظم والقرون وتشكيلها فى أعمال نافعة جميلة .

معالجة بعض الاتجاهات الفنية الشعبية التى تتميز بها البيئة .

تجسيم الورق والكرتون فى اشكال تعبيرية مختلفة .

منهج الصف الثانى

فى مدارس البنين ٢ حصص فى الأسبوع بالتناوب مع التربية الزراعية توجد عن طريق قسمة الفصل .

١ ـ أشغال الخشب :

يتدرج المدرس مع التلاميذ فى عمل نماذج أكثر اتقانا ورقيا تبعا لحاجاتهم مع انماء طرق تجميع أجزاء تلك النماذج بتعاشيق أكثر صعوبة مما سبق تعلمه فى الصف الاول وزيادة العناية فى استكمال اخراجها وصقلها بالطلاءات المناسبة ومحاولة ابراز القيم السطحية الطبيعية لانواع الأخشاب التى تتميز بتلك القيم .

٢ ـ أشغال المعادن :

(أ) الارتقاء فى معالجة المعادن الرقيقة الاخرى مثل النحاس والألومنيوم والزنك بالثنى والتطريق واللحام والتلميع وأكسدة النتائج . على أن تكون أعمال التلميذ أكثر نموا وجدية .

(ب) معالجة الأنابيب المعدنية وتطويعها لعمليات التشكيل كلما تيسر ذلك .

(جـ) معالجة الاسلاك المعدنية المختلفة السمك فى تشكيلات جميلة ونافعة .

(د) تعريف التلاميذ بأسماء الأدوات المستعملة والطرق السليمة فى استخدامها .

٣ ـ أشغال الصلصال والخزف :

(أ) النهوض بالتشكيل الفنى للأوانى والأطباق وغيرها باليد مع الانتقال الى استعمال عجلة الخزف (الدولاب) اذا وجدت .

(ب) عمل أوان متنوعة الهيئات على قوالب بسيطة من الجص .

(جـ) تجهيز بطانات طينية ملونة (بمزج الصلصال والطينات المختلفة ببعض الأكاسيد الملونة كأكسيد الحديد وأكسيد المنجانيز وغيرها) والاستعانة بهذه البطانات فى اعطاء سطوح لونية على أعمال التلاميذ قبل جفافها

وكذلك استخدام الزخارف المختلفة .

(د) تشكيل الصلصال الى موضوعات مختلفة بارزة ومجسمة تعبر عن مظاهر الحياة الاجتماعية والاحداث الجارية لتأكيد الوعى القومى وموضوعات جمالية بحتة .

(هـ) عدم اغفال تفريغ النماذج الخزفية قبل حرقها مع عمل الزخارف المناسبة ومحاولة صقل النماذج بالطلاءات الزجاجية والشفافة كلما تسنى ذلك تبعا لامكانيات المدرسة .

(و) تعريف التلاميذ بمبادئ الحريق وأنواع الافران والوقود ويستحسن زيارة الافران والفواخير والمجاورة كلما امكن ولا مانع من أن يقوم التلاميذ بحرق مشغولاتهم خارج المدرسة أو داخلها ان كان هناك فرن بالمدرسة .

٤ — <u>أشغال الجلد والتجليد :</u>

(أ) متابعة النمو فى أعمال التجليد السابقة وتزويد التلاميذ بخبرات أوسع فى هذا الفن وافساح المجال لاستخدام خامات أكثر تنوعا للأعمال النامية وحياكة الملازم وتجليد الكتب والألبومات .

(ب) زخرفة أعمال التجليد بالاساليب المنوعة .

(جـ) الاهتمام باشغال الجلد فى عمل أشياء نافعة تتفق مع حاجة التلاميذ وزخرفتها بالضغط والتلوين أو غيرها .

٥ — <u>فنون عملية مختلفة :</u>

معالجة بعض الفنون العملية الاخرى التى تختارها المدرسة تبعا للتجارب والخبرات والظروف المحيطة والخامات التى يمكن الحصول عليها والامكانيات المتاحة مثل :

التمويه بالزجاج المؤلف بالجص فى نوافذ عملية أرقى من اعداد

فكرة صحيحة عن أسس ذلك الفـــن •

تطوير بعض الأعمال الفنية الوارد ذكرها فى الصنة الاولى كالبلاستيك والقـــروق والقواقع والاصداف وما اليها •

تشكيل الخامات الآتية فى صياغات حرة معبرة :

عجينة الورق ـ فروع الاشجار ـ الجذور النباتية والثمار الجافة • والأخشاب بطريقـــة البرى والكشط ـ تجسيم الورق والكرتون الرقيق الى أشكال تعبيرية مختلفـــة •

معالجة الخامات والفنون المحلية مع دوام تطويرها •

مواصلة العمل فى اشغال السجاد والنسيج بمستوى ارقى فى التصميم والتنفيـــذ والسيطرة على الألوان وتأكيد الصبغة الاقليمية الصميمـــة •

منهـج الصـف الثالـــث

فى مدارس البنين ٣ حصص فى الاسبوع بالتناوب مع التربية الزراعية حيث توجد عن طريـق قسمة الفصـــل •

١ ـ أشغال الخشب :

أ ـ متابعة عمل النماذج التى تتفق وقدرات التلاميذ ورغباتهم على أن تتصف بالجدية لتحقيق الأسس الفنية فى ربط الاجزاء وأحكام التعاشيق الأدق ـــــــــن طبقتهـــا •

ب ـ تمهيد عمليات التنفيذ بدقة أوفر للوصول الى مستوى أعلى فى النتائـــج النهائيـــة •

جـ ـ زيادة الاهتمام بعمليات الصقل والتوسع فى خبرات الطلاء •

د ـ معالجة اشغال القشرة والتطعيم بالخامات المناسبة •

هـ ـ استخدام أسلوب الحفر فى الخشب فى المواضع الملائمة او فى تشكيلات حرة •

و — معالجة اشغال الخراطة كلما توفرت الادوات والامكانيات اللازمة •

٢ — أشغال المعادن :

أ — الاستمرار فى معالجة اشغال المعادن المختلفة وفى الأسس المذكورة بالسنة الثانية مع النمو اللازم تمهيدا لزيادة الخبرات والقدرات والبدء فى معالجة اسلاك واشرطة جديدة فى اعمال ابتكارية ناقصة بسيطة •

ب — النقش على المعادن مع العناية بالتصميم واستخدام الاكاسيد ووسائل الصقل المختلفة كلما تيسر ذلك •

٣ — أشغال الصلصال والخزف :

أ — المضى فى تشكيل وبناء النماذج واللعب الخزفية مع ضرورة تفريغ المجسمات•

ب — دراسة أنواع الطينات الأخرى ومصادرها وكيفية تنقيتها من الشوائب وكيفية معالجتها ومدى تحملها لدرجات الحرارة المختلفة •

جـ — مواصلة التجارب على البطانات الطينية الملونة كثيرة الأنواع باضافة الأكاسيد المختلفة التى يمكن الحصول عليها من الهيئة •

د — عمل زخارف متعددة بطرق شتى باستخدام البطانات مع ملاحظة الافادة منها فى الوقت المناسب قبل جفاف طينة النموذج الاصلى •

هـ — حرق النماذج الخزفية بالطرق الصحيحة الميسرة فى افران يمكن بناؤها محليا • ويحسن اشراك التلاميذ فى تشييدها مع اعطاء فكرة عن درجات الحرارة المناسبة لحرق الطينات المختلفة •

و — زيادة مصانع الخزف والفخار كلما تيسر ذلك وتناول القطع الخزفية الشعبية فى بيئاتها المختلفة بالدراسة والتحليل والنقد •

ز — عمل ألواح وبلاطات خزفية مقاسات مختلفة ذات موضوعات متباينة وحرقها وطلاؤها كلما تسنى ذلك •

ـ أشغال الجلد والتجليد :

أ ـ استمرار النمو باشغال الجلد والتجليد مع زيادة الخبرات بانواع الجلود وخصائصها وطرق الزخرفة والتلوين بالصبغات المختلفة •

ب ـ استمرار العناية بفن تشكيل الورق الى مجسمات تحمل صفات موضوعية معبرة مع النمو بالوحدة الى تكوينات ثنائية أو أكثر•

ملاحظات :

وفى هذه السنة الدراسية يستحسن ان يتسع نشاط التلاميذ حتى يخرج عن حجرة الدراسة والمدرسة الى خارجها كزيارة المصانع التى تشمل الفروع المختلفة التى مر بها التلميذ والوقوف على معلومات اكثر فى كيفية معالجة الخامات المختلفة على نطاق اوسع بالطرق المتداولة فى الاسواق•

خطة الدراسة بالاعدادى العام

١	٢	٣		نوع المادة	ملاحظة
٢	٢	٢	بنين وبنات	تربية فنية "رسم"	
٣	٣	٣	بنون فقط	أشغال عملية	فى مدارس البنين ٣ حصص أشغال أسبوعيا بالتناوب مع التربية الزراعية حيث توجد عن طريق قسمة الفصل وفى مدارس البنات ٣ حصص اسبوعيا تخصص حصة منها للاشغال الفنية كالنحت والخزف وطبع الاقمشة ...... الخ .
١	١	١	بنات فقط	أشغال عملية	

النهايات الكبرى والصغرى لامتحانات التربية الفنية بالاعدادى العام

اسم الامتحان	نوع المادة	النهاية الكبرى	النهاية الصغرى	الزمن المحدد	نوع الامتحان	ملاحظات
الاعدادى العام	تربية	٢٠	٨	½ ١ ساعة	النقل والنهائى	